أحمد عبد المعطى حجازى

يوسف إدريس غامضا

الآن يبدو لى يوسف إدريس أكثر غموضا مما كان فى أى وقت مضى .

بالأمس كنت أقرؤه وكنت ألتقى به وأحاوره . كنت أعرفه لحظة بعد لحظة ، وأقرؤه عملا إثر عمل .

لم يكن قد رحل لأسعى إلى امتلاكه كله ، أو لاكتشاف غوامضه ، أو حتى للتفكير فيما هو غامض فيه . فالكائن الحى المملوء بالحياة كأنه دوامة أو عاصفة كيوسف إدريس لا يعطيك هذه الفرصة أبدا ، ولا يتيح لك أن تجعله موضوعا للتفكير والتحليل ، بل هو يأخذك بفنون من حيويته وألوان رائعة من تقلباته تنسيك السؤال والجواب ، وتغفل فيها عن الغامض والواضح .

وكما كان يوسف إدريس يأخذنا بلحظاته الهاربة عن نفسه كلها ، كان يدهشنا بكل أثر جديد من آثاره يستنفدنا به استنفاداً ، فلا تبقى لنا طاقة نسترجع بها سوابقه أو نستعجل لواحقه . نوع من المهارة نادر وفاتن ، تلمسه فى يوسف إدريس الرجل ، وفى يوسف إدريس الكاتب ، بل تلمسه فى كل فقرة من فقراته على انفراد .

إن الحركة فى كتاباته عامة وفى قصصه خاصة تنغلق وتنفتح فى حلقات متصلة تكاد فى كل منها تجزم باقتراب النهاية . فقد تأزم الموقف واستنفد الكاتب كل الحيل التى تتوقعها ، ولم يعد أمامه إلا أن يصل بك إلى النهاية وأنت مرتو شبعان لكنه فى كل مرة يعود ليفاجئك بحيلة جديدة كنت تستبعدها أو كانت لا تخطر لك ببال ، يتواصل بها الصراع الذى تتابعه لا هثا لاعنا فى سرك ـ إن كانت لك خبرة بالصناعة ـ هذا الشيطان الخالق الذى يظل يرقص غامزا لك بطرف عينه ، على حين تحبس انفاسك مشفقاً أن يفوتك شىء من فنه ، أو أن تنفد طاقتك على المتابعة قبل أن تنفد طاقته هو على التوليد والتشكيل والتخريج .

حتى تجربته مع الموت ، كانت هى الأخرى نوعا من

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

هذه المهارة العجيبة التى يسميها الأوربيون « فيرتيوزيتيه» Virtieusite ويطلقونها على عمل العازف المنفرد الذى ينطق آلته بالروائع المصونة التى لا يتطرق إليها ولا يفوز بها سواه . فقد طال فقدانه الوعى حتى سلمنافيه ، ثم إذا به يعود وينهض ويتحدث عن أعماله القادمة حتى أخذنا نستعد لاستقباله ظافرا ، ثم إذا به يخالف توقعنا ويسكت إلى الأبد .

أيهما انتصر على الآخر ، الموت أم يوسف إدريس ؟ لاشك فى أن يوسف إدريس هو المنتصر ، لا باعتباره كاتبا عبقريا لا يجوز عليه الموت فحسب ، بل باعتباره إنسانا أيضا ، إذ يخيل إلىّ أنه كان فى حاجة إلى راحة يأبى الموت أن ينيله إياها ، فغافل الموت ومات !

مات يوسف إدريس فما أشد غموضه الآن ، وما أشد وضوحه ؟

إننى أقرؤه الآن فى نفس واحد . أرحل فى أعماله رحلة أوليس فى الإلياذة ، لا قارئا محايدا ، بل مغامرا منفصلا كأنى أعيد كتابتها من جديد متقمصا شخصية يوسف إدريس داخلا فى حالاته ، وسالكا تجاربه العنيفة وصراعاته الدامية مع الطغيان الذى كان يهدد حريته ، والداء الذى كان يهدد حياته ، والخوف من انقطاع الوحى الذى كان يصل به إلى حافة الجنون .

هكذا أقرأ الآن أعماله ، قاصداً أن أعيد لها انتظامها الذى فقدته وأنا أتلقاها على مدى الأعوام الأربعين الماضية عملا بعد عمل ، واضعا نفسى فى مكان المؤلف تماما ، أتعرف على العالم الخارجى وأحنو عليه وأكتشف انسانيته فى « أرخص ليالى » وفى « حادثة شرف » وفى « الحرام » ، ثم أضيق الدائرة وأقصرها على ما يتصل بى أنا بالذات فى « العسكرى الأسود » وفى « البيضاء » ، ثم أضيقها أكثر حتى لا تتسع لغير رقصتى الانفرادية فى « فيينا ٦٠ » و « نيويورك ٨٠ » . وحين يشتد دورانى حول نفسى وتخف أعضائى وتمتلىء بالنشوة الأثيرية وتنبت لى أجنحة كأجنحة جلال الدين الرومى أبدأ طيرانى لأرى الكون كله صورة . منى وأرانى صورة منه فى « الفرافير » الطغيان ليس فردا ، بل هو القانون ، وأنا لست المستعبد الوحيد . ما أبأس أن نعرف ، وما أروع أن ندرك بضربة من خيال ، جوهر المأساة !

لماذا لم انتبه من قبل إلى هذا التشكل المتتابع ، وهذا التحول الدائم لصور الطغيان فى أعماله ؟ إنه شيخ الخفراء ، وزعيم العصابة ، وهو العسكرى الأسود ، وهو الثور الذى يقتل المصارع الإسبانى ، والسيد الذى يقهر الفرفور . الطغيان سيدٌ أعماله كما أنه قانون الكون .

خط أفقى من صور تتناسخ لموضوع واحد ، وهناك خط رأسى من صور أخرى وموضوعات أخرى تتقاطع مع الخط الأول وتعانقه وتفارقه . الطغيان يتقاطع مع الهزيمة ، وينقلب إلى العبودية ، ويؤدى إلى الانحلال ، وينتهى إلى الموت .

ولماذا لم ألاحظ من قبل أن يوسف ادريس هجر الواقع الخارجى منذ أواخر الخمسينيات وأصبحت موضوعاته أقرب إلى القصيدة منها إلى القصة ، إذا نكب فيها على عالمه الداخلى كما يفعل الشاعر فى القصيدة الغنائية ؟ إنه يبدأ فى عالم القرية والمدينة ، لكنه يتحول بعد ذلك إلى أزماته الروحية والعاطفية .

أليس هذا الطور سمة شاملة تتجلى فى إنتاج الجيل كله ؟

لقد بدأ صلاح عبد الصبور أيضا من « الناس فى بلادى » لكنه انتقل إلى داخل نفسه حتى وصل إلى « شجر الليل » و « الإبحار فى الذاكرة » .

وأظن أن هذه الملحوظة تصح أيضا على كاتب هذه السطور .

هكذا يتشكل أمامى عالم يوسف إدريس ويتسق ، بينما يفر من يدى يوسف إدريس نفسه ويبتعد ويزداد غرابة وغموضا .

ما الذى جعل يوسف إدريس ينتقل من عالمه القريب إلى العالم الذى رسمه فى ڤينيا ونيويورك ؟ هل هى تجربته فى المعتقل أم تجربته خارج المعتقل ؟ وهل هو انكسار داخلى أم تطور طبيعى ؟

وماذا عن المرض النفسى الذى ظل يعانيه فى السر منذ كان طالبا فى كلية الطب حتى مات ؟

إن يوسف إدريس يروى لنا بعض الأشياء عن نفسه فى أحاديثه واعترافاته التى صدر بعضها فى كتب خلال السنوات الأخيرة ، لكنه يمسك تماما عن الكلام فى أشياء

أخرى كانت شهادته فيها جديرة بأن تبدد كثيرا من الغموض الذى نشعر به الآن ، والذى يحول بيننا وبين فهم أفضل لتطورات حياته وتقلبات روحه التى لا شك فى أن أثرها كبير فى إنتاجه .

لقد هيأت لى إقامتى الطويلة فى فرنسا إلماما كافيا بالنظريات النقدية الجديدة واتصالا شخصيا بعدد من المتحمسين لها من أساتذة الأدب الفرنسيين ، فليس جديدا على الكلام عن استقلال الأثر الأدبى ، واكتفائه بذاته ، وعدم حاجته إلى ما يفسره من خارجه ، سواء كان هذا الخارج هو المؤلف أو البيئة أو المجتمع ، هذه النظريات ليست جديدة على ، ولست أقف منها موقف المنكر المستخف ، بل أنا أفهمها وأتعاطف معها دون أن أجدها مع ذلك كافية ، أو أجد نفسى بالضرورة خصما للنظريات التى تحاول أن توازن بين استقلال النص وعلاقاته مع ما يمت إليه ويحيط به من انسياب وعناصر لا تستطيع حقا أن تقدم لنا فيه تفسيرا جاهزا سهلا ، لكنها جديرة بأن تضيئه وتساعدنا على قراءته .

وفى اعتقادى أن شهادات المؤلفين فى هذا المجال مفيدة جدا ، لا لنقبل كل ما يرد فيها ، بل لنختبرها فى ضوء إنتاجهم ، ونستفيد بما فيها من حقيقة وما فيها من خيال وتلفيق .

لقد كان يوسف إدريس جديرا بأن يحدثنا عن حقيقة علاقته بالماركسية التى ربما ظن القارىء أنها وراء العناصر الوضعية الموجودة فى أعماله ، والحقيقة أن هذه العناصر تعود إلى دراسته للطب أكثر مما تعود إلى الماركسية .

ولقد كان يوسف إدريس جديراً بأن يحدثنا عن علله وأزماته النفسية وتقلباته السياسية ونزواته العاطفية ، لكنه لم يتوقف كثيرا عند هذه الموضوعات التى كان يعلم هو وغيره من الكتاب العرب أن مجتمعاتهم بمؤسساتها المختلفة لا تسمح فيها بقول صريح .

غير أن الذى خسره الأدب العربى حتى الآن بتجاهل هذه المحرمات وعدم الاقتراب منها يكفى ، وأن للكاتب العربى أن يفتح لنا قلبه ويكشف ما انطوت عليه نفسه من الخوف والجوع والشك والعذاب .

لابد أن تتغير الشروط الاجتماعية والثقافية ليفهم الناس هذه الجرأة ، لكن الجرأة مطلوبة أولا لكى تتغير هذه الشروط .

جابر عصفور

هل يموت هذا الزمار؟!

«يموت الزمار وأصابعه تلعب، فالعزف شكلّ موجات وجوده، وحتما يظل يعزف ويعزف إلى آخر الزمن، فالمسألة ليست هزلا .. إن لها قانونا. وهكذا بدلا من الموت كفّا وكفرا بأداء الدور .. أليس الأروع أن تظل تعزف. مهما بدا عزفك نشازا وشاحبا فحتما سيأتي اليوم الذي يعلو ويجبر الناس من صدقه على السمع. وحتى إذا لم يأت اليوم فماذا تفعل؟ إنه وجودك، لا فكاك منه».

تلك الكلمات هى بعض ما أنهى به يوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ ـ أول أغسطس ١٩٩١) إحدى قصصه القصيرة وهى «يموت الزمار» التى تضمها مجموعته القصصية «اقتلها» التى صدرت عام ١٩٨٢، وهى كلمات تصل بين الشخصية القصصية وكاتبها؟ إلى الحد الذى يجعل من الشخصية قناعا للكاتب، ينطق صوته، ويصوغ مشكلته، ويجسّد أحلامه. ولم يكن بطل هذه القصة يختلف كثيرا عن يوسف إدريس، فالتشابه بينهما يدنى إلى حال من الاتحاد، فالبطل يعانى حالة إحباط تفقده الرغبة فى العمل، الرغبة فى الكتابة، فتفقده الرغبة فى الحياة، ويغدو فريسة سهلة تنوشها «جلطة» تهدد حياته. ويشعر أن قلبه الذى يكاد يتوقف يعكس حالة قلمه الذى يتأبى على الكتابه، منذ أن أصابه الاكتئاب من التحولات السلبية للواقع، وضاع أمله فى المستقبل الذى حلم به. ولكن يتخذ الوعى بفعل الكتابة نفسه شكل الوعى بضرورة الوجود، والانتصار على معوقاته وتقهر إرادة الكتابة التى هى إرادة الوجود رغبة الموت فيستعيد البطل (الكاتب)، حياته يسترد قلبه من حافة هاوية الموت، فى الوقت الذى يستعيد الرغبة والقدرة على الكتابة، ويسترد الإيمان بها من براثن الإحباط والاكتئاب، ويدرك أن الكاتب كالزمار لاحياة له دون الكتابة، فالكتابة شكل لوجود الكاتب وطراز لحياته

ولامعنى لها سوى أن تفجر إرادة الحياة التى لاتلبث أن تتحول إلى حضور فاعل لحياة الآخرين وبناء لغد أفضل . وإذا كانت الكتابة انتزاعا للكاتب من الموت فإنها انتزاع للقراء من لوازمه : التخلف والجمود ، الخنوع والاستسلام ، العجز واليأس .

وليس هذا الذى قاله يوسف إدريس على لسان أحد أبطاله شيئا جديدا بالنسبة إليه ، فبإيمانه العظيم بالكتابة ودورها فى حياة الكاتب والقراء لم يتزعزع منذ أن بدأ الكتابة مع مطلع الخمسينيات . وهو إيمان أكده مرارا وتكرارا ، طوال رحلته الإبداعية التى دفعته إلى أن يقول عن نفسه ، منذ أواخر الخمسينيات :

«إننى مختلف تماما ككاتب عن هؤلاء الذين يجلسون على مقاعدهم أو فى المقاهى ممسكين بعصا ومسبحة إننى أقفز وأجرى أتفجر وأفكر ، أعانى من الاكتئاب وأفرح أسافر وأقابل الناس ، وأهيم على وجهى أننى مركب حى فى (نسيج) المجتمع ، فلو أن هذا المجتمع ليس حيا ، لتوسلت إليه بهمس واشتبكت معه فى معارك ، أو حتى لطعنته بقلمى حتى أعيده إلى الحياة» .

وقد ظل يوسف إدريس يفعل هذا الذى يتحدث عنه : يقفز ويجرى يفكر ويتحرك ، يتفجر بالإبداع ويتمرد بالفكر ، إلى أن توفى فى صباح الخميس الموافق أول اغسطس الماضى (١٩٩١) بعيدا عن وطنه ، وعن أمته العربية التى ظل يؤمن أنه مركب حى فى نسيجها ، لاينبغى أن يكف عن العراك والاشتباك والطعن إلى أن تعود الحياة العفية فى الكل الكبير الذى ينمتمى إليه ، فينتقل هذا الكل من التخلف إلى التنقدم ، ومن التبعية إلى الاستقلال ، ومن الضرورة إلى الحرية .

والمفارقة التى تقهر الموت أن يوسف إدريس مات والمزمار فى يده بالفعل ، لم يتخل عنه أو يتركه ، فقد توفى وهو ينثر أحلامه ويعيد لأصابعه قدرة الكتابة ، كأنه كان يريد أن يستعيد اللحظة المشابهة التى تجسّدها قصة «يموت الزمّار» ، حين فجرّ البطل إرادة الكتابة وإرادة الفعل المصاحبة لها فى داخله فتفجرت إرادة الحياة ، وانداحت «الجلطة» ، وفى الموت فى مواجهة الحياة المنبثقة . هكذا انتصر الزمار على الموت ، وانتصر القلم على الفناء ، فصدى «العزف المنفرد» يظل «شاهد عصره» ، والكتابة المبدعة تظل باقية فى مواجهة «فكر الفقر وفقر الفكر» ، لايمكن أن تتبدد نغماتها فهى نغمات تتجاوب فى اثنتى عشرة مجموعة قصصية ، وثمانى روايات ، وسبع مسرحيات ، وخمسة عشر كتابا تحتوى من المقالات على مايدعم «الإرادة» التى يجسّدها «جبرتى الستينيات» الذى لم يكف عن الحديث عن «أهمية أن نتثقف ياناس» . وفى كل إنجاز من هذه الإنجازات مايؤكد رسالة الزمار وإيمانه الذى لم يتزعزع بالدور الاجتماعى للكاتب .

— ٢ —

هذا الإيمان بالدور الاجتماعى للكاتب هو الذى جعل الكتابة مرتبطة بتأسيس هوية المجتمع وهوية الكاتب وهوية الكتابة على السواء إن يوسف إدريس واحد من طليعة الكتاب الذين واكب عطاؤهم الإبداعى ثورة يوليو ١٩٥٢ . تصاعدت خطى إبداعه مع صعودها ، وصاغ أحلامها بعالم يتحرر فيه الوطن والمواطن ، وجسّد أمانيها المرتبطة بالعدل الاجتماعى ، واستبق خطاها إلى التقدم . وبقدر ماسجل أفراحه الذاتية بانتصاراتها ، وسعد

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

باحتفائها به فى موجات مدها ، وبقدر ما دافع عنها ضد أعدائها ، فإنه اكتوى بتناقضاتها ، وألقى به فى معتقلاتها ، وشهِّر به من منافقيها ، وانكسر بانكسارها ، وانتكس صحيا أكثر من مرة بانتكاساتها ، لكنه ظل صامدا ينطوى على أحلامها الأولى عن الحرية والعدل والتقدم ، تلك الأحلام التى لم تفارقه منذ وضع ثقته فى حركة الضباط الأحرار ، وأدرك أن «الضابط» الوطنى يمكن أن يكون مفتاحا للمستقبل .

ولم يكن من قبيل المصادفة أنه نشر أول قصة ضمتها مجموعته الأولى بعد قيام الثورة بأشهر قلائل (وذلك بعد خمس تجارب استهلالية عام ١٩٥٠ لم تضمها أية مجموعة له) وهى قصة «٥ ساعات» التى تدور حول اغتيال الشهيد عبد القادر طه ، أحد الضباط الوطنيين الذين اغتالهم رجال الملك فاروق . وكانت القصة فى توقيتها ، ونشرها فى مجلة الثورة الأولى «التحرير» (أول اكتوبر ١٩٥٢) بمثابة إعلان عن العلاقة التى تربط الكاتب الجديد الواعد بالثورة الجديدة الواعدة التى كانت تسعى إلى تحقيق حلم الاستقلال . وبقدر ما كان الاستقلال يعنى تأسيس هوية متحررة للوطن والمواطن ، وتأكيد حضورهما الفاعل فى التاريخ ، كان يعنى تأسيس هوية قومية للكتابة والكاتب ، وتحقيق حضورهما الفاعل فى المجتمع .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشحن قصة «٥ ساعات» منذ البداية ، بملامح هذه الهوية . نراها فى خصوصية الحادث الذى يرتبط بالصراع بين القصر والاحتلال فى جانب والعناصر الوطنية فى الجانب المقابل ، ونراها فى بنية القصة التى تقترب من بنية الحكى الشعبى ، ونراها فى تصوير ملامح الشهيد التى تتحول إلى قسمات ملحمية ، ونراها خلال ذلك كله فى التأكيد المتكرر ، الملحاح ، للهوية المصرية ، هذه الهوية التى تدل عليها ملامح الشهيد التى :

«كانت فيها مصرية ، مصرية من ذلك النوع الذى يوقظ فيك مصريتك ويجعلك تعشقها من جديد . وكان أسمر تلك السمرة التى إذا ماتمعّنت فيها وجدت فى صفاتها تاريخ شعاعات الشمس المجيدة التى صنعت الحضارة على جانب النيل . وكان شاربه الأسود الكث يلون تلك السمرة وتستشف منه رجولة ، رجولة تبعث القشعريرة فى الرجال» .

هذه الملامح تتحول إلى علامة رامزة إلى هوية صاعدة أمة تنهض فى ملامح فرد ، هو نواة لكل بطل يأتى فيما بعد ، فقد :

رجلا ككل الرجال ، نما من طمى وادينا ، ومضغ قمحنا ، وارتدى قطننا ، وصنعت أذرتنا خلاياه وكلما أوغلت فى تأمل همت استعيد مافات ، وأرى الأجداد والآباء والشهداء الذين لهم أسماء فوق الرخام ، والشهداء الذين بلا أسماء ولانظام ، وأرى الناس ونفسى وكل من له عرق وكل من له خال ، وكل أولئك القانعين بالألم .

هذا الإحساس المتميز بالهوية تنطقه مجموعة «أرخص ليالى» (١٩٥٤) كلها بأكثر من شفرة ، وتشعه فى أكثر من اتجاه وتستبق به ماسوف يتخلق من إبداع فى السياق المتعاقب لرحلة الكتابة . تنطق بالمعنى الذى يؤكد الهوية الصاعدة للوطن ، مصر أم الدنيا فى قصة «أم الدنيا» ، بلدنا التى ليس لنا سواها ، والتى تنهض من ليل التبعية والظلم لتستقبل فجر الاستقلال بهية ، عفيفة ، كالفلاحة المتطلعة إلى المستقبل الواعد فى تماثيل

مختار ، والتى تحلم كالصول فرحات – فى المجموعة اللاحقة «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) – بيوتوبيا عادلة : مصانع ومدارس ومستشفيات ومقاهى وجناين وناس فرحين وصحراء مزروعة .

وتنطقه بلغتها الخاصة ، فى استخدامها للعامية ، منذ العنوان الذى يتأبى على اللغة التقليدية ، ويؤسس خصوصية لغة فنية جديدة ، لا تتباعد عن الحديث اليومى للأبطال الناطقين بها ، لغة يفرح بها كاتبها فرحته بتأسيس هوية جديدة لوطنه ، فيلتقط بأذن المحب كل ما يجسد الخصوصية اللغوية لهذه الهوية ، فهو الصوت المختفى وراء « حمزة » (بطل « قصة حب » ١٩٥٦) حين كان حمزة يستمع إلى « عم إسماعيل أبو دومة » :

« وهو يراقب فم الرجل الواسع ينفتح عن الكلمات المصرية الحلوة التى صنعتها إنسانية شعب عريق ، الكلمات التى قد لا تصفى على الربع ، ولكنها رائعة فى نفسها ، وكأنها رسل محملة بالدفء والسلام » .

وهو الصوت نفسه المختفى ورا قناع الراوى فى قصة « هـ .. هى لعبة ؟ ! » (١٩٥٦) ذلك الذى يعلم أن « الردح كالزغاريد فن مصرى أصيل .. فيه تشبيهات واستعارات وكنايات و ... أدب خالص » .

وتشع « أرخص ليالى » هذا الإحساس المتميز بالهوية فى أبنيتها التى تستعيد من أبنية الحكايات الشعبية الكثير ، وتفيد من المخزون الهائل من التجارب والمعارف والصيغ التى يزخر بها الوجدان الشعبى ، ولذلك ضمّت المجموعة إحدى وعشرين قصة ، تبدأ خمس عشرة منها بالصيغة الحكائية « كان ... » وتجلّياتها التى تضعنا فى حضرة تقاليد الابتداء فى القص الشعبى (كان .. يا ما كان) تلك التقاليد التى تتولد منها المسكوكات العامة التى تنساب من « خراطيم الشتائم » التى تتدفق بغزارة فتصيب آباء القرية وأمهاتها ، فتكشف عن مأزق عبد الكريم الذى « لم تكن فى عينيه حبة قمحة واحدة من النوم بل كان مخه أروق من ماء الطرمبة » ولا يتباعد عن ذلك ما نلمحه فى هذه المجموعة من تحويل المسكوكة اللغوية العامية الى صيغة وظيفية تلعب دورا بنائيا فى الحكى ، فتؤكد استدارته اللافتة التى نلمحها فى قصة « شغلانة » على سبيل المثال ، حيث تتحول الجملة « كان عبده فى حاجة إلى قرشين » إلى عنصر بنائى ، يتداح معه الحدث متكررا فى دوائر ، كدوائر الحجر الملقى فى الماء ، إلى أن ننتهى إلى جملة الخاتمة التى تسترجع جملة البداية ، وتؤكد ازدواج دلالة العنوان « شغلانة » .

وإذا كان عبد الكريم وأبو سيد وعبد اللطيف وعوف وغيرهم يجسدون هوية المواطن المصرى البسيط ، الفقير ، الذى يتجه إليه القص وينحاز ، وخصوصية مشكلاته ، والملامح الخاصة للظلم الواقع عليه ، والمحرمات التى تكبل خطوه ، فإن هذه الخصوصية تصل غياب العدل بالفساد الاجتماعى والظلم السياسى ، وتصل الكل بخصال هذا المواطن الكادح الذى يتميز بصبر الجمال التى تشهد وتسمع وتحتمل إلى أن تأتى لحظة الانفجار التى لا تبقى على شىء أو تهاب من شىء . وتنطق « أرخص ليالى » هذه الخصوصية فى سكونها ، حين يخايل الوعى الزائف الأبطال بأن حياتهم لا جديد فيها ، فالناس تولد وتكبر ثم تموت ، والبقرة تدور فى الساقية مغماة لاتدرى أين تسير ، وعيون الساقية تغترف الماء من باطن الأرض وتمتلىء ثم تصبه العيون ليعود إلى الأرض وباطنها ، ولكن «أرخص ليالى» تنطق هذه الخصوصية فى حركتها ، حين يحلم الأبطال بالمستقبل ، أو يضحون بمطالبهم الفردية فى سبيل الجماعة ، أو يكسرون جدار

الإذعان بالتمرد على ظالميهم ، أو يعانون قدر التحول من القرية إلى المدينة ، على نحو ماعانى الأسطى محمد فقدان سيطرته على «المكنة» التى أسلمت نفسها إلى «الأسطى الذى جاء من مصر ، والذى يرتدى عفريتة آخر الزمان» ، تماما كما أسلمت فتحية نفسها بعد ذلك بسنوات ، مستجيبة إلى قدرها المتمثل فى «الأفندى» القاهرى فى «النداهة» (١٩٦٩) .

وإذا كانت الصدمة التى تصحب التحول من عالم القرية إلى عالم المدينة تومىء إلى إشكال الهوية الذى لايفارق وعى ناس «أرخص ليالى» فإن هذا الإشكال يفرض نفسه بإلحاح أشد ، خصوصا عندما يبدو الآخر ،. الأجنبى الغريب ، فى هذا الوعى ، بوصفه علامة على التقدم وسؤالا مستفزا مطروحا على الهوية . ومانراه فى «أم الدنيا» حيث تؤكد المقارنة بين «مصر بلدنا» وبلدان «الآخر» ، على الضفة الأخرى من البحر ، خصوصية الوطن وناسه لتبرز معنى الهوية ، نراه فى الشعور المتناقض لعبد النبى أفندى فى «الحادث» ، إزاء طفل «الخواجة ابن الجنية» بصفرة شعره ونظافته وهندامه وثيابه واطمئنانه وثقته ، مما يدفعه إلى المقارنة بينه وابنه الكبير محمد ، بيده الخشنة الماسكة طول النهار بلقمة العيش المغموسة فى العسل الأسود ، والعسل يتساقط منها على الأرض وفوق جلبابه وداخل صدره ، والذى يضع رأسه خجلا بين فخذيه إذا أقبل ضيف ، وما إن يبدأه أحد بالكلام — أى كلام — حتى يتراجع خائفا قائلا بصوت كمواء القطط : «ياأما .. ياما تفاحة» . ويطرح عبد النبى على أحلامه السؤال : أياتى يوم يرى فيه محمد راكبا قاربا وحده ، عابرا النيل ، فى ملابس بيضاء نظيفة ، وقد استوى شعره ولمع ، ووجهه أبيض غير خائف من الماء ولايقيم وزنا للبحر العريض ؟

— ٣ —

هذا الوعى بهوية الأنا يبدأ من «أرخص ليالى» ولايتوقف عندها ، وينسرب فى علاقة الأنا بالآخر التى تضع مجرى متميزا فى كتابة يوسف إدريس ، من الزاوية التى تجعل الوعى بالأنا هو دائما ، وبشكل ما وعى بالآخر ، والتى تجعل الوعى الآخر وعيا بالأنا فى الوقت نفسه خصوصا حين يبدو «الآخر» فى هذه الكتابات ملتبسا مزدوج الدلالة ، لايفارق النموذج الذى تتطلع إليه «الأنا» فى أحلام الحرية والعدالة والتقدم ، وفى الوقت نفسه لايفارق صورة المستعمر الأجنبى ، حامى علاقات الاستغلال ، ومنبع التبعية الذى يعمل على نفى أحلام الحرية والعدالة والتقدم .

هذا التضاد فى علاقة الأنا بالآخر هو النغمة الأساسية فى «السيدة فيينا» (١٩٥٩) و «البيضاء» (١٩٦٠) و «رجال وثيران» (١٩٦٤) و «نيويورك ٨٠» (١٩٨٠) وللبيضاء وضعها الخاص فى هذا السياق ، فقد بدأ يوسف إدريس كتابتها عام ١٩٥٥ وأتمها عام ١٩٦٠ ، حين أخذ ينشرها مسلسلة فى جريدة الجمهورية . مؤكد أن هذا الوضع الخاص للرواية يرتبط بمواقف يوسف إدريس المركبة ، المتوترة ، داخل فصائل اليسار التى ينتمى إليها بأكبر من معنى . ولكن هذا الانتماء نفسه له دلالة فى هذا السياق ، من الزاوية التى تؤكد الهوية فى علاقة الأنا بالآخر النظير والنقيض .

إن «البيضاء» رواية تنبنى على تعارضات ثنائية لافتة ، تضع البطل «يحيى» ، منذ البداية فى علاقات من التشابه والتضاد التى تصله بتجليات الآخر وتبعده عنها فى آن وعلاقة التقابل التى تحدد صلته بسانتى (البيضاء) هى علاقة تسقط التقابل اللونى على التقابل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المزاجى (بين الساخن والبارد) والفكرى بين رجلٍ أسمر من مصر وامرأة (بيضاء) من أوربا . وفى الوقت نفسه ، تجعل من هذا التقابل صورة منعكسه أو موازية ، للتقابل الذى يباعد بين يحيى والبارودى ، فالبارودى هو الصورة الذكرية للطبعة المصرية من النموذج الأوربى تمثله سانتى . إنه مصرى دما ولحما ، ابن شيخ متخرج من الأزهر ، يعيش فى المغربلين ، ولكنه لايفكر كمصرى لأن عقله «عقل خواجة» ، حتى فرنسيته يحاول أن لاتحمل النبرة المصرية ، فهو واحد من حركة تتلمس طريقهافى الظلام الكامل ، وليس هناك مايهديها إلا شعاع واحد قادم عبر البحر» . وكان يتكلم عن مصر أمام يحيى الذى يحس أن مصر التى يتكلم عنها البارودى ليست مصر التى يعرفها ، وعن الثورة التى كان يحيى يحس فى أعماقه أنها ثورة غريبة عنه تماما كأنها ثورة أجنبية . وحتى الكتب التى كان يحملها كانت كتبا فرنسية لاصلة بين عالمها والعالم الفعلى الذى يعيشه يحيى .

أما علاقة يحيى بسانتى فهى كالعلاقة بالبارودى ، محكوم عليها بالتمزق بين نقائض التضاد العاطفى منذ البداية ، وتنتهى بالقطيعة التى هى المحصلة الطبيعية لنقائض التضاد . وسانتى نفسها تتمزق بين صورة وهمية ، مثالية كأنها فى ناحية والعالم كله فى ناحية أخرى ، فهى ليست مجرد فتاة أو امرأة عادية ، بل «ظاهرة شاذة ، كائن خارق للعادة» ، وتبدو «كأنها إحدى المحرمات» . ولكن من المحتمل أن يكون والد هذه القديسة خواجة من أصحاب الأطيان كالخواجة الذى كان يعمل عنده والد يحيى فى المنصورة وفصله من عمله . وذلك احتمال كان يدفع يحيى إلى أن يطرح على نفسه السؤال : لماذا لاتنتقم لكرامة ابيك فيها ؟ لماذا لاتغتصبها فورا وتطرحها تحت اقدامك كما طرحوا اباك تحت أقدامهم ؟ . والمؤكد أن حضور هذه القديسة الملتبسة الملامح كان يؤكد اغترابها عن عالم البطل ، من الزاوية التى كانت تشير إليها كلمات سانتى : «كل عائلة تغادر بلادها وتهاجر تصبح كالمركب الذى يرفع علم بلاده دائما وفى أى مكان» .

ولقد كان يحيى الذى يعانى مأزق الهوية ، فى علاقته بسانتى ، يعشق بطبيعته كل ما هو أوربى ، النظافة والسكون والنظام والفن ، ويتمنى أن يصبح وطنه فى مستوى لايقل عن المستوى الذى وصل إليه «ذلك الكائن الأبيض المعقد ذو الوجه الأحمر» لكنه لم يتمن أن يكون أوربيا قط . كان يتمنى فى أحلامه أن تكون له قدرة مثل «قدرتهم العجيبة على الإبداع والنظافة والنظام» ، ولكن من حيث هو «ابن عرب» ، دون أن يكون مستعدا لتغيير شعره واحدة منه . فالآخر يظل هو «الاحتلال»و «العدو» والقوى المستغلة ، وكراهيته له كإعجابه به تدفعه إلى تأكيد هويته إزاءه . ومن الطبيعى ـــ والأمر كذلك ـــ أن يتباعد عن طريق البارودى فيبحث عن خصوصية تميز ثورته هو ، ثورة بلده التى تبحث لنفسها عن طريق خاص لاتبعية فيه لشرق أو غرب ، حتى الاشتراكية الأوربية كان يحسب دائما أنها غريبة عنه بقدر قرب النظرية منه ، فهى أسلوب «خواجاتى» ونحن فى حاجة إلى أساليب أخرى «من صنعنا نحن» . هكذا بدأ يبحث فى مشكلات بلده» بالطريقة المحلية وباللغة التى يفهمها شعبنا» ، وأخذ يردد شعارات «أقرب إلى طبيعتنا وروحنا من الشعارات العالمية التقليدية المحفوظة» وانتهى إلى أن التقدم الحقيقى هو «أن نهيىء للناس فرصا أكبر وأوسع لكى يحددوا هم أهدافهم ويسيروا نحوها بالسرعة التى يرونها تتناسب ومقدرتهم .

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا كان يحيى «الفلح» «المتعصب لقوميته» و «الشعب أكثر من اللازم ، كما يصفه رفاقه فى التنظيم السرى الذى كان منتسبا إليه ، قد انتهى فى علاقته بالنموذج الأنثوى الأوربى (سانتى – البيضاء) إلى الفشل فإن هذا الفشل يعادل رفضه للتبعية التى كان يمكن أن يفرضها عليه النموذج الأوربى فى الثورة والفكر . وكان يدرك أن علاقته بسانتى ليست مجرد قصة حب أخرى ولكنها تجربة حياة كاملة ، تجربة تعنى أن صفارة البدء قد انطلقت وأنه ينزل الحلبة ليبدأ أول صراع ينشب بين الواقع ومايريد . وبقدر ماكان يتخلى عن «وحدة الثورة العالمية» حلم أقرانه فى التنظيم ، كان يقترب دون أن يعلن من مبدأ «خصوصية الثورة العربي» الذى اقترنت به ثورة يوليو ١٩٥٢ فى بحثها عن داخل «مشروع قومى» تتحدد ملامحه فى علاقة تعارض مع الآخر» النقيض والصديق على السواء . (ويمكن فى دراسة أخرى الكشف عن أكثر من مستوى للتناص بين «خطاب» يحيى الذى يكشف عن أيديولوجيته الفردية والخطاب السياسى لثورة يوليو فى أجهزتها الأيديولوجية) .

والواقع أن يحيى أحد نماذج البطل الروائى المثقف ، المتولد عن المشروع القومى ، فى إشكالية هذا المثقف الموزع جذوره الريفية وطموحاته المدينية ، والممزق الهوية بين الأنا والآخر ، والذى انطوى على تضاد عاطفى (وعقلانى ؟) بين عالمية الثورة ومحلية الانقلاب ، بين الإعجاب بحكم العسكر والنفور منه ، أى بين دعم ما كان يسمى «حكم البكباشية» الذى قضى على الملكية وحارب الإنجليز ، من أجل استقلال الوطن والنهوض به ، ورفض هذا الحكم فى عدائه للديمقراطية وحرية المواطن وحقوق الإنسان . وليس من العسير إقامة موازاة بين «يحيى» والمؤلف المضمن فى الرواية ، أو حتى المؤلف المعلن فى الواقع ، فالتعارضات الحادة التى انطوى عليها يحيى هى تعارضات انطوى عليها يوسف إدريس وغيره من المثقفين الوطنيين فى علاقاتهم الإشكالية بالمشروع القومى وهى علاقات مزقت هؤلاء المثقفين بين أقصى درجات الأمل فى إنجازات دولة المشروع القومى وأقصى درجاب الإحباط بانكسارها ، وجعلت حضورهم كالوتر المشدود ، باستمرار ، بين تناقضات التأييد والإدانة ، أو قبول أحلام المشروع القومى ورفض التسلطية الكامنة فى أس دولته . وبقدر عظم الآمال التى انطوى عليها هؤلاء المثقفون كان الإحباط الذى تكاثف مع هزائم الستينيات وتراجعات السبعينيات ، على نحو أودى بالاستواء النفسىّ والجسمى لهؤلاء المثقفين ، وأذوى أوراق حياتهم التى صوحت قبل الأوان (ولنتذكر نجيب سرور وصلاح عبد الصبور وصلاح جاهين وأمل دنقل وضياء الشرقاوى وزهير الشايب ومحمود دياب ويحيى الطاهر عبد الله وعبد الحكيم قاسم وعبد المحسن بدر .. الخ) .

لكن يجب أن يظل نموذج البداية الواعدة ، البداية التى لم تقض على آمالها التناقضات (الثانوية ؟) مع السلطة السياسية التى اعتقلت مخالفيها . وقد اعتقل يوسف إدريس ، كما اعتقل يحيى ، فى أعقاب أزمة مارس ١٩٥٤ (ازمة الديمقراطية) فى أغسطس ١٩٥٤ ، ولكن سرعان ماخرج من السجن ، فى سبتمبر ١٩٥٥ ، ليكتب فى جريدة «الثورة» «الجمهورية» ، بعد أن أصدر فى يناير ١٩٥٦ «قصة حب» حمزة الوجه الشعبى الخالص من يحيى وليس نقيضه ، حمزة الذى يؤمن أن شعبنا «فيه ثورة مقاومة لايمكن تصورها» . تظهر فى اللحظة المناسبة لتكتسح أذناب المستعمر – «الآخر» – الذى عاود هجومه فى أكتوبر من العام نفسه ، فأعاد الوحدة بين

الأخوة الأعداء الذين وقفوا جميعا «جبهة واحدة من أجل حماية استقلال الوطن وسحق القوى المعتدية» تحت قيادة «القائد والبطل جمال عبد الناصر ، كما يقول تقديم مجموعة «البطل» التى أصدرتها دار الفكر» ليوسف إدريس عام ١٩٥٧ بعد انتهاء العدوان الثلاثى وانتصار إرادة التحرر الوطنى للأنا القومية فى مواجهة الوجه القبيح للآخر ـ الاستعمار .

وفى هذا السياق من التحرر الوطنى ، حيث يبسط البطل الشعبى ملامحه ، يتصاعد الشعور بالهوية ، ويسقط نفسه على المكان الذى يعكس وعى الشخصيات ، فتغدو عاصمة الوطن (القاهرة) أم الدنيا الحمى ، نسمة الحب الدافىء ، فيها كل مايغرى بالبعاد ، ولكن فيها ماهو أروع من القرب والبعد والمتعة والسعادة ، فيها الحياة . ويكتب يوسف إدريس فى «الجمهورية» :

إننى لا اعرف ماذا فينا نحن المصريين يجذبنا ـ كالطيور بشدة وبقوة وباستماتة إلى هذه البقعة من سطح الكرة الأرضية ، وكأنما قد دفن لنا فيها «عمل» أو شددنا إليها بتعويذه . فى قلب لندن فى ميدان ريجنت أو بيكا ديلى ، الأنوار والفتارين والحركة الهائلة المائجة والمتعة على قفا من يشيل وسحر الحضارة الأوربية الخارق ، ولكنك فى لحظة تذكرها تومض قاهرتك فى مخيلتك فكأنما يومض الحق .

هذا الومض المفاجىء بالانتماء للمكان ، فى حضرة الآخر ، وبقدرة المكان التى تنقض سحر الآخر هو الذى ينفجر فى وعى «مصطفى» ، فيبطل سحر «السيدة فيينا» ، ويدمر الأسطورة التى تنهض عليها الرمزية الأنثوية للآخر ، حيث يقابل مصطفى «بيضاء» أخرى . إن مصطفى «الحرك» «الفهلوى» الذى لايترك فرصة للتنكيت أو «القفش» إلا انتهزها والذى «موته وموت من يحاول استكراده أو الضحك عليه» يذهب إلى فيينا «وفى نيته أن يغزو أوربا المرأة» ، وفى سمعه صوت أصداء أسمهان فى أغنيتها الشهيرة «ليالى الأنس فى فيينا» ، وهى أصداء تصنع للأغنية دورا بالغ الأهمية فى علاقات التناص التى تبنى عليها القصة والتى تنتهى بتدمير أوهام مصطفى (أو «درش») عن ليالى الأنس الأوربية التى لم يتحقق منها ، وفى أوربا ، سوى أصداء لليالى أنس مصرية ! .

والحكاية ـ إذا استخدمنا لغة يوسف إدريس ـ أن مصطفى موظف مصرى سافر إلى أوربا ، وفى فيينا يبحث عن امرأة أوربية تحقق حلمه القديم فى «أن يغزو أوربا المرأة» (الحلم الذى يظل نغمة متكررة الرجع ابتداء من «علم الدين») ويصطدم فى الميدان بجنود أمريكان يمثلون «الاستعمار الأمريكى الجديد» ، ويعثر أخيرا على امرأة أحلامه الأوربية ذات الشخصية والحضارة وتتطلع إليه المرأة لتعثر فيه على فتى أحلامها الشرقى الذى داعب خيالها أيام المراهقة ، أيام أن كانت تحلم بأمير شرقى أسمر ، ممتلىء بالرجولة ، ذى جوار وحريم . ولكن الحلم يتبدد فى عينى الطرفين على السواء . فالمرأة موظفة مثل مصطفى ، وأم وتستخدم الأشياء نفسها التى يستخدمها ، ولاتنجح فى الاندماج معه جنسيا إلا بعد أن تخيلته زوجها الغائب عنها . ومصطفى ـ بدوره ـ يفر من عجزه المحيط بذكرى زوجه «نوسة» التى لولا استعادته أنوثتها ما استطاع أن يلعب دور الرجل أصلا وعندما يأتى الصباح لايبقى من الأوهام سوى سخرية الواقع ، لا «ليالى أنس فى فيينا» ولا «سيدة فينا» ، ولا ليل أوهامنا عن الآخر بل نهار واقعى حاد ، وغربة باردة ترد مصطفى إلى «السيدة زينب» . وكأن كل اتصال

بالآخر محكوم عليه بالعجز ماظل بعيداً عن الهوية، وماظل فى منطقة الأوهام.

ولكن «السيدة ڤينا» لاتنفى أى لقاء بين الأنا والآخر إن اللقاء ممكن على المستوى الإنسانى الذى يكمن وراء الخصوصية ولاينفيها. من هذا المنظور، اكتشفت السيدة ڤينا وراء القناع الوهمى لأميرها الشرقى زوجها الغائب، واكتشف مصطفى وراء قناع السيدة ڤينا، بعد أن انقشعت أوهامه، ملامح زوجه فى القاهرة. كأن الجذر الإنسانى كامن وراء الخصوصية. وتدور دلالة الراوية تحديدا حول تدمير الوهم الزائف عن الآخر، وعن الأنا فى علاقتها به، بواسطة المفارقة الحادة، كالنكتة، التى باعدت بين الرجل والمرأة فشدت البيضاء الأوربية إلى عالمها، وجذبت مصطفى إلى عالمه. وتنتهى أسطر الرواية بالشعور الذى سيطر على مصطفى الذى «كان قد بدأ ينبثق فى نفسه حنين غريب جارف إلى بلده، وعائلته الصغيرة، والدنيا الواسعة العريضة التى جاء منها».

ولايتحقق التواصل الإنسانى مع الآخر، فعلا، إلا فى «رجال وثيران»، ربما لأن مصارع الثيران مثلنا، ضحية للاستغلال، فالولد المصارع أنطونيو الذى ينجذب إليه البطل يموت لكى تزدهر السياحة، وتستقبل إسبانيا فى موسم المصارعة ربع مليون سائح يوميا وينفقون كذا مليون دولار ليشاهدوا ثورا متوحشا يصرع إنسانا ويمزقه بطريقة قانونية جدا وبطولية جدا وممتعة جدا جدا. هذا المصارع الضحية الذى يتحول إلى شاهد على العالم الرأسمالى هو الصيغة الذكرية للمرأة الضحية — البغى — فى المجتمع الأمريكى فى «نيويورك ٨٠».

وإذ تصل «نيويورك ٨٠» ما انقطع من دلالات سابقة فإنها تقيم الوصل بالبدء من تجارة الجنس التى رأيناً مجلاها فى «السيدة ڤينا»، وفى الدور الذى يلعبه الدولار فى «رجل وثيران»، وذلك من خلال حوارية طويلة مع بغى عصرية تحمل من الشهادات مايخلب اللب. وتهدف الحوارية كلها إلى إدانة المجتمع الأمريكى الجديد، بواسطة جمل خطابية يرددها البطل الذى يقول: «إنى لشمئز من حضارة تصعد بسمو علمها إلى القمر ولازالت تنحط بجسدها إلى مدارك الرقيق الأبيض والأسود».

وتظل الحوارية تجسِّد التضاد العاطفى المتكرر إزاء العالم المتقدم، وتتبنى بواسطة الثنائية المتعارضة نفسها، التى تضع النقيض إزاء نقيضه. ولكى يقاوم النقيض الذكر (الأسمر) نقيضه الأنثى (البيضاء) يعود إلى جذور الهوية يسترجعها كأنها التعويذة التى تحميه من الغواية، فيصل ذكريات مدرس العربى (ولاحظ دلالة اللغة المرتبطة بالقومية) بحلقات نضال وطنه ضد الآخر، منذ حفر قناة السويس إلى أن شق الوطن برأسه السطح واستقل لتصبح له أسسه وجذوعه التى قاومت التبعية لأوربا العجوز، وتحاول مقاومة التبعية الجديدة لأمريكا «الغابة المتوحشة الحديثة». والتعويذة نفسها، من حيث مغزاها، لاتختلف كثيرا فى وظيفة منطوقها عن الدلالة التى قصدت إليها البيضاء الأمريكية عندما قالت للبطل: «أنت إنسان أمك وأبيك وعائلتك ومجتمعك» فردته إلى هويته، فى سياق المواجهة التى حوّلت الوعى بالآخر إلى وعى بالأنا. ولذلك تنتهى الرواية بكلمات لاتشير إلى عالم الآخر بل إلى واقع الأنا، فى علاقة التبعية التى يكرسها بعض أبناء هذا الواقع الذين لايمتلكون شجاعة البغى ولايكفون عن فعلها، فيتوجه إليهم بكل الثمانينيات (الذى بعد العهد بينه ونظائره فى الخمسينيات) بآخر

كلمات روايته التى تقول : «متى ياإلهى تعطى بعض الرجال شجاعة بعض البغايا» .

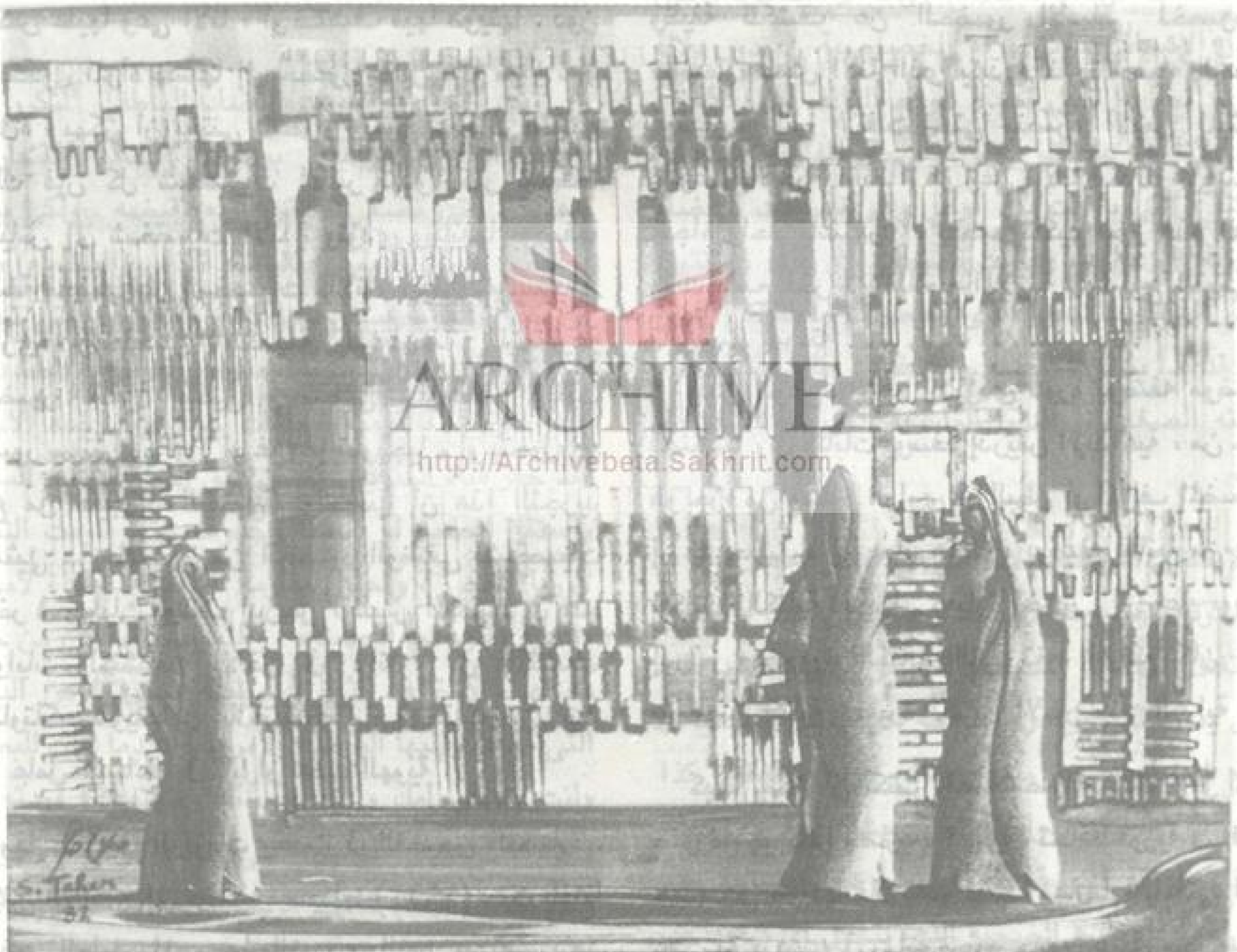
— ٤ —

هذا الوعى بالآخر الذى هو وعى للأنا لايمنح الآخر حضورا حقيقيا فى العالم الروائى ليوسف إدريس ، أعنى أنه لايمنح الآخر الوجود إلا من حيث هو أداة ، أو مرآة ينعكس عليها وعى الأنا ، أو تكتشف فيها هويتها ، دون أن تتحول المرآة نفسها إلى حضور مقابل ، أو مواز ، أو مكافىء ، يمكن أن يغتنى بالحوار ويغنى علاقات التقابل ولذلك فإن كل شخصيات الآخر تبدو أكثر تسطحا بالقياس إلى شخصيات الأنا ، وتؤدى وظائفها بوصفها كاشفة فحسب عن شخصيات «الأنا» ، ومن ثم يستبقى القارىء التفاصيل الحميمة المتعارضة المتصارعة للحضور المتعين ليحيى ومصطفى وغيرهما ، ويغيب حضور سانتى أو لورا أو غيرهما تدريجيا ، أو يتحول إلى نوع من التجريد التمثيلى . وأحسب أن هذا التجريد التمثيلى هو المقصود من الحضور الوظيفى لشخصيات الآخر فى روايات يوسف إدريس ، فليس المقصود فى هذه الروايات اكتشاف الآخر فى ذاته ، بل اكتشاف الأناوتأكيد هويتها فى علاقتها به ، أو فى مقابله من حيث هو عامل مساعد فى إبراز هذه الهوية .

ومايحدث فى الراويات يحدث فى القصص القصيرة . ويكفى أن أشير إلى «معاهدة سيناء» (١٩٦٣) حيث يلفتنا نموذج العامل المصرى «النمس» الذى يستغنى عن المهندس الأمريكى والمهندس الروسى ، بعد أن يتشرب خبرتهما معا ، ويقوم بتركيب قطع الغيار الأمريكية ، والتصرف فى أجزائها إلى أن تطابق الماكينة الروسية ، وينجح فى ذلك كل النجاح . وعندما تعمل الماكينة ، التى أصبح نصفها روسى ونصفها أمريكى وعقلها مصرى فإنها تؤكد منظور الراوى الذى يتولى صياغة الحدث ، بطريقة تجعل منه أمثولة على ماكان يتطلع إليه «يحيى» فى «البيضاء» وإذا عدنا إلى القصة مرة أخرى لنقيم موازنة بين حضور «النمس» وحضور المهندس الأمريكى أو الروسى ، لم نجد لهما سوى الحضور الذى يتحول إلى وظيفة للكشف عن الحضور الأساسى لخصوصية «النمس» ممثل الأنا الذى يتبدى لنا بتفاصيله الحميمة الصغيرة التى لاتفلت حتى بِنْصَرَهُ الأيمن المبتور ، فالوعى بالآخر ، دائما ، هو وعى بالأنا ابتداء ، ويسير فى اتجاه واحد باستمرار ، بقصد تأكيد تميز هذه الأنا ، وذلك ملمح آخر من الملامح الملازمة للمشروع القومى فى تأسيسه لهويته .

ولكن الوعى بالآخر ولايؤدى دوره بوصفه موضوعا قصصيا ، فى كتابات يوسف إدريس الإبداعية ، من حيث هو جزء من منظور الراوى أو البطل أو المؤلف المضمن إن له حضوره إلى جانب ذلك ، بوصفه جانبا من وعى الكاتب بالكتابة نفسها . بعبارة إخرى ، إن وعى يوسف إدريس بضرورة الكتابة التى تغير الواقع كان وعيا بتأسيس كتابة مغايرة لكتابة الآخر منذ البداية .

كيف يمكن أن أكتب «قصة مصرية جدا» ؟ أو أرسم صورة «جيوكندا مصرية» ؟ وكيف تحافظ فوزية فى «قصة حب» على هويتها فلا تغدو تقليدا لغيرها ، بالمعنى الذى غدت به «زينب» فى رواية محمد حسين هيكل مجلى محليا من «غادة الكاميليا» ؟ وكيف يجسد حمزة خصوصية البطل المصرى ، المتولد عن مركز التفاعل المستمر بين القاهرة وضواحيها ، وبين المدينة والمصانع الكثيرة


S. Taher

المبعثرة حولها ، حيث يلتقى الفلاحون القادمون إلى مصر ، وقد أخذتهم رهبة المدينة ، والعمال الحاقدون على المدينة ولايجدون منها خلاصا ؟ كيف يمكن أن نكتب عن «الأرض» على نحو مافعل عبد الرحمن الشرقاوى عام ١٩٥٣ (حيث نشرت روايته مسلسلة فى جريدة المصرى قبل صدورها فى كتاب عام ١٩٥٤) ولكن دون أن تكون معركة صغار الفلاحين ضد كبار الملاك فى القرية الإيطالية «فونتمارا» التى كتب عنها اجناتسيو سيلونى إطارا مرجعيا خفيا ، أو حتى لا واعيا تستهدى به أحداث معركة الفلاحين فى قرية «وصيفة» ؟ وكيف تتحول الكتابة الواعية بنفسها ، فى مقابل الآخر على هذا النحو ، إلى سلاح يدعم نضال جماهير الشعب ، فى جبهة المعركة الوطنية والاجتماعية والقومية ؟ تلك الأسئلة التى كانت تؤرق يوسف إدريس عندما بدأ الكتابة ونشر مجموعته الأولى عام ١٩٥٤ . وهى نفسها الأسئلة التى ظلت تؤرقه طوال رحلته التى انتقلت من «جمهورية فرحات» (١٩٥٦) إلى «البطل» (١٩٥٧) و «أليس كذلك» (قاع المدينة» ١٩٥٧) و «حادثة شرف» (١٩٥٨ و «آخر الدنيا» (١٩٦١ و «لغة الآى آى» (١٩٦٥) و «النداهة» (١٩٦٩) و بيت من لحم» (١٩٧١) و «أنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠) و «اقتلها» (١٩٨٢) وأخيرا «العتب على النظر» (١٩٨٧) ، والتى كانت وراء «قصة حب» (١٩٥٦) و «الحرام» (١٩٥٨) و «السيدة فيينا» (١٩٥٩) و «العيب» (١٩٦٠) و «البيضاء» (١٩٥٥ ــ ١٩٦٠) و «العسكرى الأسود» (١٩٦١) . كل مافى الأمر أن الأسئلة الأولى كانت تفسح السبيل لأسئلة جديدة مضافة مع الوقت ، ترتبط بتغيرات الواقع ، وتحولات الخبرة الإبداعية ولكن الأسئلة التى ارتبطت بخصوصية القصة المرتبطة بخصوصية الواقع ، ودور هذه الخصوصية فى تغيير الواقع وتأسيس هويته لحركة الكتابة فيه ظلت أساسية فى مشروع يوسف إدريس الإبداعى منذ البداية التى افتتحتها «أرخص ليالى» .

ولم تكن هذه البداية بمعزل عن المشروع الأساسى الصاعد ، وخطابه السياسى الفكرى الإبداعى المهيمن على الخمسينيات ، أو المنطوقات الموازية التى كانت تؤكد أنه كلما ازدادت معرفة الكاتب بالواقع الذى يعيش فيه ، وتعمقت خبرته به ، ومشاركته الفعالة فيه ، واتسع إدراكه لما يتضمنه من عوامل اجتماعية متصارعة متشابكة ، تضاعفت مقدرته الفنية أصالة وإحكاما . وكان يوسف إدريس يتحرك فى سياق الدوائر المتولدة عن هذه المنطوقات والمولّدة لها فى آن .

لا أعرف كيف كان يتقبل ماكان يذهب إليه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغيرهما من منتجى الخطاب الماركسى ، عندما كانا يؤكدان أن العقل الإنسانى واحد مشترك فى خصائصه الجوهرية ، وأنه ليس ثمة عقل شرقى وعقل غربى أو ثقافة شرقية وثقافة غربية ، وإنما هى اختلافات تقوم على أساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاقتصادية . ولكنه كان يشعر أن بعض منطوقات الخطاب الماركسى ، فى هذه الفترة ، تؤسس للفن من منظور لايقل اغترابا عن منظور البارودى فى «البيضاء» . ولم يكن يعنيه أن يكتب مثل هذا الكاتب أو ذاك فى العالم الرأسمالى أو الاشتراكى ، أو على الأقل كان هذا ضمن مشروعه ، وإنما كان همه أن يؤكد أن «القصة المصرية» شىء مختلف فى أشخاصها وطريقة سردها وموضوعها ، وأن الفن كله ظاهرة إنسانية محلية وليس ظاهرة إنسانية عالمية وكان يقول ، الفن ظاهرة إنسانية محلية . وهو فى

هذا يختلف عن العلم ، فالفن يجب أن يعبر عن إنسان معين ، فى حين أنّ العلم ليس كذلك . قراءاتى دعمت رأيى بأن ينبع الفن من داخلنا ومن أرضنا فلا بد أن تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاما عن القصة الروسية مثلا . ليس هذا فقط ، بل إنه يجب أن يكون لكل منا قصته الخاصة وتطوره الخاص .

ولابد أن يذكرنا هذا القول بما كان يقوله المؤلف المضمن على لسان يحيى فى رواية « البيضاء » عن البارودى الذى كان ، بدوره ، قنـاعا لبعض الماركسيين الذين كانوا يتحدثون عن وحدة الثورة العالمية فى الواقع التاريخى للرواية . ويكرر يوسف إدريس هذا القول فى الكثير من كتاباته ، ليؤكد :

أن مشكلتنا الرئيسية نحن المثقفين فى آسيا وأفريقيا أن معظم عقولنا ليست سوى نسخ بالكربون لعدة كتب أوربية ، إلى درجة أن بعضهم يعتبر الجهل بالثقافة الأوربية جريمة كبرى ، فى حين أن الجريمة الأكبر أن نكون جاهلين بثقافتنا نحن وأنفسنا .

إن الحضارة الأوربية ، فى عالمها الاشتراكى أو الرأسمالى ، فيما يذهب يوسف إدريس ، ليست سوى أسلوب من أساليب كثيرة . وعندما نترك « أسلوبنا الأصيل » ونتبنى أساليب الغير فإننا نمسخ شخصيتنا ونزيف حضورنا ونقضى على أصالتنا :

إن بعضنا يكتب لأنه يريد أن يكون كاتبا كسارتر وهيمنجواى ، وبعضنا يفضل أن يكتب المسرح ليكون كشكسبير .. إنى أحلم أن نصل إلى اليوم الذى نكتب فيه لأننا نحب شعبنا ، ونحبه أن يكون أكثر الشعوب أدبا وذوقا وأخصبها إنسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه إزاء مواطنينا ولا نملك إلا أداءه ، نكتب لا لأننا نريد الخلود لأنفسنا وإنما لأننا نريد الخلود لإنساننا وقيمنا ، لإننا نريد أن نصنع فى بلادنا حضارة ليست انعكاسا للحضارة الأوربية ولكن حضارة نابعة منا ، حضارة من خلقنا وفكرنا ، حضارة نثرى بها حضارة عالمنا ونضيف إليها ، ويكون أدبنا وفننا وعلومنا وسيلتنا للوصول إلى هذا المستوى الحضارى .

إن إيمان يوسف إدريس بهذا الحلم هو الذى جعله يهاجم أى محاولة لتغريب الفنون العربية ، وله فى ذلك مقال لافت بعنوان « تعلموا كيف تصبحون عربا » يتحدث فيه عن كبار المطربين والملحنين الذين يفكرون فى الخروج من النطاق المحلى الضيق — أى النطاق العربى — إلى النطاق العالمى الواسع ، مؤكدا أننا إذ أردنا أن نصبح عالميين فلنتعم كيف نصبح عربا أولا . فكلما أردنا محلية وقومية ازددنا عالمية :

كفوا عن الجرى وراء الشكل الأوربى السطحى وغوصوا فى أعماقنا نحن أكثر ... وبأشكال من صميم كياننا .

ومثل هذه العبارات كان يوسف إدريس يرددها

عندما كان يأتى ذكر « الحداثة » بعد ذلك لسنوات . أما « الحساسية الجديدة » فكانت تثير فيه غضب السخط على ما كان يراه فيها من « أشياء ما انزل الله بها من سلطان .. اى كلام .. اى معنى شعرى .. اى تخريف .. تلمذة على المبشرين بالعودة إلى التأثر بالغرب وبالرواية الفرنسية الجديدة » . ولكن بعيدا عن السخط الانفعالى ، فى خطاب يوسف إدريس ، فهناك الأطروحة اللافتة عن « الشكل الأوربى » فى الكتابة و« الأشكال التى هى من صميم كياننا » أو « الأشكال القومية » فى تسميات لاحقة . وفى هذا السياق ، تبرز أهمية مقالاته التى نشرها فى « الكاتب » (١٩٦٤) بعنوان « نحو مسرح مصرى » قبل أن يعيد نشرها بعد ذلك فى بيروت (١٩٧٤) بعنوان « نحو مسرح عربى » .

لقد كانت هذه المقالات نتيجة ما انتهى إليه من ضرورة أن يهجر مساره المسرحى الذى ابتداه بمسرحيات « جمهورية فرحات » و« ملك القطن » (١٩٥٦) و« اللحظة الحرجة » (١٩٥٧) ، بعد أن اقتنع أن هذه المسرحيات ليست سوى جرى وراء « الشكل الأوربى » ومحاولة لضغط « المضمون » المصرى فى شكل غير مصرى . وكان عليه أن يكتشف « الشكل المسرحى المصرى » ويؤسس له إبداعا وتنظيرا ، فصاغ تنظيره فى مقالات الكاتب الثلاث ، جاعلا عنوان المقالة الثانية (فبراير ١٩٦٤) « رد على المستوردين وبداية التعرف على ملامحنا » ، وذلك بقصد زلزلة العقيدة السائدة فى هذا الوقت ، وهى أن المسرح ظاهرة أوربية محضة ، وأن كل ما على الكاتب المصرى هو أن يتناول داخل هذا « الشكل الأوربى » موضوعات مصرية ، وهى عقيدة يواجهها يوسف إدريس بقوله :

إن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد له شكل عالمى وإنما لابد أن يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلا . كل ما فى الأمر أن هذا الشكل (العالمى) أو الذى نظنه عالميا ليس إلا الشكل الأوربى المتطور عن الشكل الإغريقى ، ولا يمكن أن يصلح هذا الشكل لإيصالنا إلى حالات التمسرح التى ، لكى نصل إليها فى قمتها ، لابد لنا من البحث الشاق الدائب عن شكلنا المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا وظروفه .

ولقد كانت « الفرافير » النموذج الإبداعى لهذا الشكل المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا ، النموذج الذى يؤكد به صاحبه أن كل ما يتصل بالمسرح من تأليف وإخراج وتمثيل وطريقة عمل الديكور يجب أن يكون مؤكدا لهويتنا ، وليس مجرد تقليد « لأساليب ومدارس منتشرة فى أوربا » ولا صلة لها بوجداننا .

وإذا كان يوسف إدريس قد وجد فيما أطلق عليه اسم « التمسرح » مفتاح الهوية المتميزة للمسرح

المصرى ـ العربى شكلا ومضمونا ، فإن تأصيله لفعل « التمسرح » ذاته كان البداية التى فتحت السبيل لكل المحاولات المشابهة التى انتهت بتأسيس ما يطلق عليه أصدقاؤنا فى المغرب الأقصى اسم « الاحتفالية » . والتسمية نفسها مأخوذة من افتتاحية « الفرافير » ، فى المونولوج الذى يبدأ به « المؤلف » المسرحية ، حين يتجه إلى الجمهور قائلا :

« المسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كثير ، ناس بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاتة مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت ، وبتحتفل أولا أنها اتقابلت ، وثانيا إنها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق . عشان كده مفيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين ، انتم تمثلوا شوية ، والممثلين يتفرجوا شوية ، وليه لا ، اللى يعرف يتفرج لازم يمثل » .

ـ ٥ ـ

وإذا كان هذا المشروع الإبداعى بتأسيس هوية عربية للكتابة لازمة من لوازم المشروع القومى ، فإن فكرة « الأصالة » المتكررة نفسها فجرتها الثورة العربية الحديثة التى كانت ٢٣ يوليو ١٩٥٢ أبرز حلقاتها ، فقد تولد عن هذه الثورة اتجاه عميق للبحث عن الأصالة أو اكتشاف الجذور الحضارية العربية للهوية القومية . وقد ترتب على هذا الاتجاه ، فيما يقول يوسف إدريس نفسه (فى « الأب الغائب » ، ثورة زلزلت قلاع الخاضعين تماما للفكر الأوربى والفلسفة الأوربية والناسجين فى إبداعهم على منوال موباسان وبلزاك وتشيكوف ، وأقامت صرحا عربيا أصيلا للقصة القصيرة والمسرحية والرواية وحتى الاشتراكية العربية » .

ولكن إذا كانت « الاشتراكية العربية » صيغة إيديولوجية توازى الصيغة الفنية لما يسمى « قصة مصرية جدا » ، أو « مسرح عربى » أو كل ما يندرج إبداعا تحت شعار الأصالة ، من حيث هو شعار يعود إلى الجذور من ناحية ، ويتجاوز التبعية للإبداع الرأسمالى أو الاشتراكى من ناحية ثانية ، فإن هذه الصيغة الإيديولوجية كانت إحدى وسائل دولة المشروع القومى فى الخروج من حدة الاستقطاب العالمى بين المعسكرين المتناحرين ، فى فترة الحرب الباردة ، والبحث عن طريق متميز ، بدأ بما أطلق عليه اسم « الحياد الإيجابى » و « عدم الانحياز » .

هذا الطريق المتميز نفسه ، من حيث هو طريق ثالث لا شرقى ولا غربى ، كان يخايل فكر يوسف إدريس وكتاباته ، فقد ظل يبحث عن صيغة لا تنفى العدل الاجتماعى عن الجماعة والحرية عن الفرد . وصاغ ما كان يبحث عنه فى سؤال (أو حلم) طرحه على إيليا إهيربنورج (السوفيتى الماركسى) وسارتر (الفرنسى الوجودى) فى لقاء جمعه وإياهما وكتب عن هذا اللقاء ، فى يناير ١٩٦٠ (ثم فى « بصراحة غير مطلقة ») يقول :

الوجودية تعتبر الفرد مسئولا عن اختياره وتصرفاته ومصيره . والاشتراكية تعتبر المجتمع هو المسئول . أليس من المحتمل إذن أن تنشأ فى القريب نظرية ثالثة تجمع الوجودية والاشتراكية وتملأ الفجوات وتفسر بدرجة أوضح وتحدد بدرجة أدق حركة الفرد بالنسبة لحركة

المجتمع ، والعلاقة بين الوجود الفردى والوجود الجماعى ؟

هذا الاحتمال الذى يشير إليه يوسف إدريس فى سؤاله فى مطلع الستينيات لم يكن بعيدا عما تضمه « الفرافير » نفسها من دلالات ، تتأبى على الاستقطاب الحدى بين الشرق الماركسى والغرب الرأسمالى ، وما فيها من بحث عن بديل ، وطرح لأسئلة البدائل (ود الفرافير » كلها مسرحية أسئلة) . وهى أسئلة لها ما يتجاوب معها فيما تطرحه « المخططين » (١٩٦٩) من دوال تقترن بمدلولات رفض الاستقطاب الحدى الذى يحيل الحياة كلها ، أو المجتمع كله ، أو الكون كله ، إلى أبيض ناصع فى مقابل أسود فاقع ، دون تقدير لما يمكن أن يقع ، أو يتخلق ، بين القطبين ، أوخارجهما ، من وسائط . صحيح أن مسرحية « الفرافير » تسخر من « التعادلية » التى نادى بها توفيق الحكيم ، منذ أن أصدر كتابه عنها عام ١٩٥٥ ، ولكن تأسيس « الفرافير » من حيث هى مسرحية لفعل « التمسرح » الذى تتبنى به هويتها يقارب بينها وبـ التعادلية » فى السياق الأعم الذى ينطوى على حلم « الأصالة » الذى لم يفارق مسعى المشروع القومى للثورة العربية .

غير أن الارتباط بحركة الثورة العربية ، وما أكدته من حلم الأصالة ، لم يدفع يوسف إدريس ، إبداعيا ، إلى العودة إلى الجذور البعيدة التى ابتدأت من مصر الفرعونية كما فعل توفيق الحكيم أو غيره من الكتاب .

ولم يكتب يوسف إدريس القصة التاريخية التى صحبت مد التحرر الوطنى ، ولم ينح منها قاص حداثى مثل إدوار الخراط الذى كتب « أضلاع الصحراء » (١٩٥٩) فى موجة المد القومى ، وكان توجهه مغايرا لتوجه يوسف إدريس الذى لم يكتب عن شخصيات تاريخية مثل « سليمان الحلبى » أو « كليب » على نحو ما فعل ألفريد فرج . ولم يحاول استحضار شكل تراثى للكتابة ، على نحو ما حدث بعد كارثة العام السابع والستين ، وهى كارثة أدت إلى عودة مجددة إلى الذات ، وبحث عن أشكال تراثية للكتابة .

إن الزمن الماضى لا يشغل يوسف إدريس ، والحضور التاريخى للتراث لا ينطوى على ما يجذب عينه . مرة وحدة فقط ، كسر القاعدة فى قصة « قبر السلطان » التى نشرت فى جريدة « الجمهورية » طوال شهر مارس ١٩٥٨ ، وأعيد نشرها بعنوان « سره باتع » فى مجموعة « حادثة شرف » فى العام نفسه . ولكن القاعدة لم تنكسر تماما ، فالقصة تبدأ من « الآن » الخاص بزمن الكتابة لتعود إليه ، بعد أن تكشف عن سره بوثيقة تاريخية . والوثيقة التاريخية تلقى بظلها على ما يجسد معنى « البطل القومى » و « الزعيم الشعبى » الذى ينبع من الشعب ، ويتبناه الشعب ، فى صراعه الفعلى لا الغيبى مع الاستعمار ، وذلك فى سياق تصاعد زعامة عبد الناصر بعد مزيمة العدوان الثلاثى فى عام ١٩٥٦ ، وتأميم القناة ، بوصفه الزعيم الذى يجسد وحدة الأمة . وفى الوقت نفسه . كانت القصة تدميرا للمفهوم الغيبى للولاية ، وإلغاء لأسطورة ولاية « السلطان » بالمعنى الخرافى الذى هو تزييف لوعى المؤمنين به .

وباستثناء هذه القصة ، فلا عودة إلى التاريخ عند يوسف إدريس ، لا فى مجموعات القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحيات . إن عينه مسمّرة ، دائما ، على الواقع الحى ، على الحاضر الآتى الذى يموج ببطولته

الخاصة . والكتابة هى خلق من نسيج الحياة اليومية للزمن الذى نعيشه ، وليس الزمن الذى عاشه أجدادنا أو أسلافنا . وشكل الكتابة كمضمونها لا يغزل من تراث قديم بل من معطيات الحاضر الحى نفسه ، فالتمسرح ـ مثلا ـ حالة لا تفارق الحياة اليومية الشعبية ، تلك التى نقابل فيها السامر وحلقات الذكر والمآتم والأراجوز ، بل الجلوس على المقاهى الذى هو حالة بليدة من حالات التمسرح ، فيما يقول يوسف إدريس . وحتى عندما تغدو الشخصيات أقنعة فى المسرحيات أو القصة فإن الأقنعة تظل معاصرة ، لا تغادر زمن الكتابة . وفى هذا الجانب ، كان يوسف إدريس ينطوى على نفور لافت من التراث بعامة ، ومن الكتابة عن الماضى بخاصة . ولقد عبر عن ذلك باندفاعه التلقائى فى الأحاديث التى نشرت بعنوان « ذكريات يوسف إدريس » بقوله للمحرر الذى كان يحاوره :

إنتاج العرب الفنى أو الأدبى غالبيته قائم على العصور التى قبله ... ولأن التاريخ عندنا تاريخ سلفى فتجد أن كل ما كان هو العظيم والمهم ، وأن ما يحدث الآن ليس به ذرة أمل أو أنه الخطيئة .. لا حاجة إلى الرجوع للوراء مئات السنين لكى نثبت .. أن الناس كانوا جدعان .... فى الحياة وعلى مدى خطوات أو حتى سنة واحدة ناس عملوا أعظم بكثير مما فعله ابن عمار أو حتى ابن رشد وابن الهيثم .

هل هذا الاهتمام بالواقع الحى ، فى الزمن الحاضر للكتابة ، هو السبب فى أن لغة الكتابة تظل ، دائما ، بعيدة عن « اللغة العربية التراثية » ، وقريبة من « مستويات العربية المعاصرة فى مصر » (إذا استخدمنا مصطلحات أخينا السعيد بدوى) التى تتقلب ما بين « فصحى العصر » و « عامية المثقفين » و « عامية المتنورين » و« عامية الأميين » على السواء ؟ هل هذه اللغة المتميزة التى يستخدمها يوسف إدريس والتى أطلق عليها صلاح عبد الصبور اسم « الفصاحة الجديدة » و« بلاغة العامية » ناتجة عن نفور يوسف إدريس من أزمنة التراث واستغراقه فى الزمان الحاضر ، أم أنها ناتجة عن مشروعه فى الكتابة ، وبحثه عن الأصالة التى تتسرب أفقيا فى الحاضر دون أن تمتد رأسيا فى جذور الماضى ؟ أيا كانت الإجابة فإن المسافة بين لغة الكتابة واللغة التى تنطقها الشخصيات فى الإطار المرجعى للواقع أشبه بالمسافة بين الصورة فى اللوحة وأصلها الواقعى ، فيوسف إدريس يكتب عن أبطال المشهد الذى يراه فى « الآن » بلغة توازى لغات هؤلاء الأبطال وتشابهها ، دون أن تطابقها بالضرورة فى كل الأحوال ، فهى لغة منهم وإليهم . ومعجزته فى هذا الجانب هى أنه ، رغم سيبويه وخالويه ، قد صنع لغة فريدة ، تستحق أن تدرس فى ذاتها ، من حيث ما حققته من إنجازات .

ـ ٦ ـ

ولكن معجزة يوسف إدريس ليست معجزة لغة ، فاللغة نفسها جانب من معجزة مواجهة الواقع من أجل تغييره . هذا هو السر فى أن كتابته ظلت تتحول بتحولات الواقع ، لكى تنفذ إلى جوانبه المتعددة

ولحظاته الدالة .

لقد حمت كتابة الخمسينيات النبرة المتفائلة الموازية للحركة الصاعدة فى الواقع . وحاولت الإسهام فى هذه الحركة بالكشف عن كل ما يعوقها من موروثات الظلم الاجتماعى والفساد السياسى ورواسب الخرافة والجهل . وبقدر ما كان انحياز هذه الكتابة إلى الإنسان العادى الذى يدب فى طرقات القرية ، أو قاع المدينة ، أو ينتقل بينهما ، فإنها كانت تكشف عن الجانب الإيجابى ، فى البسمة التى لا تفقد الأمل ، والنكتة التى تفترس الجبابرة . و «البطل» و «البطلة» و «الناس» دوال لها مدلولاتها اللافتة فى سياق كتابة الخمسينيات ، تنطقها كلمات حمزة عندما يقول لفوزية : « شعرت بقضيتنا كبيرة وبدورى فيها متواضعا » ، أو عندما تقول له فوزية : « فهمت أن المجتمع الذى أوجد فيه ما هو إلا جسد حى كبير وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه » . وتنطقها كلمات يحيى فى «البيضاء» عندما يقول : «الدافع الذى يدفعنى لبذل نفسى من أجل الآخرين دافع الدفاع عن النفس مثلا أو الابن أو العائلة» . وتلك عبارات تومىء إلى العالم الصاعد الذى ينتمى إليه الأبطال ، فى سياق يتضمن ما كان واثقا منه ابن قمحاوى ، فى مسرحية «ملك القطن» ، عندما قال عبارته الدالة : «بكره ييجى يوم يرضى الكل» . ولكن «بكره» هذا لم يأت ، والعالم الصاعد للمشروع القومى يأخذ فى الانحدار منذ الستينيات ، ويتكشف عن ثغراته وتناقضاته التى أخذت تفرض ضرورة مواجهتها . وينتقل القص من المفارقات الاجتماعية والطبقية إلى تفتيت اللحظات ورؤيتها بعين لاتمل من البحث عن سر «لغة الآى آى» ، ويستبدل الداخل بالخارج ، والمجرّد بالعينى . وشيئا فشيئا ، نفارق اليقين إلى الشك ، وتنقلب الإجابات الجاهزة إلى أسئلة يطرحها الأبطال دون إجابة فى الغالب . وينسرب فى الكتابة إحساس بالتيه ، كأن «الأنا» التى تمارس الكتابة موجودة داخل مشهد ، لاتعرف مكانها فيه على وجه اليقين ، وكل ماتعرفه هو أنها فى حالة انتظار ، والمشهد كله يتكاثف فيه الحزن ، حزن تحس معه أنك إزاء مشهد نهاية ما .

لقد دخلنا السنوات التى بدأت كوارثها بتحطم حلم الوحدة (لؤلؤة المشروع القومى) بالانفصال (١٩٦١) وتصاعدت بكارثة ١٩٦٧ وماترتب عليها واختتمت بأيلول الأسود ووفاة رمز دولة المشروع القومى وقائدها نفسه (١٩٧٠) . وتلك كانت السنوات التى كتبت فيها «الفرافير» (١٩٦٤) و «المهزلة الأرضية» (١٩٦٦) و «المخططين» (١٩٦٩) فى المسرح ، والسنوات التى كتبت فيها «لغة الآى آى» (١٩٦٥) و «النداهة» (١٩٦٩) و «بيت من لحم» (١٩٧١) فى القصة القصيرة . أعنى السنوات التى تحول فيها يقين الأبطال بأنهم

«مبعوثو العناية الإلهية» لإنقاذ البلاد و «تغيير مصير شعبنا تغييرا جذريا» إلى فجيعة محبطة ، استبقها بطل «العسكرى الأسود» عندما قال :

«نحن اثنان أبعدتنا المقادير عن جيلنا كما أبعدت جيلنا عن بعضه ، وقذفت بنا داخل هذه القماقم المتداخلة من الجدران والأرصفة والمخاوف وبيننا مطاردة لاتنتهى ... لقد كنا بالأمس نعمل ، وأملنا مؤكد أننا سننقذ الشعب كله ، فإذا كل منا اليوم غير قادر أن ينقذ نفسه .

لقد قيلت هذه العبارات فى مطلع الستينيات (تحديدا فى يونيو ١٩٦١ حين نشرت مجلة الكاتب رواية «العسكرى الأسود») والكثير من الأصدقاء فى المعتقلات ، وإرهاب الدولة يفرض نفسه على الوطن :

وماذا يفعل الإرهاب أكثر من أن ينجح فى جعل كل منا يتولى إرهاب نفسه بنفسه ، فيقوم هو بإسكاتها وإخضاعها للأمر الواقع الرهيب ؟ !

ولكن قلم يوسف إدريس لم يخضع إلى هذا الأمر الواقع الرهيب ، فأخذ يواجه الإرهاب بالمراوغة المجازية ، وبالتباس الرمز الذى يقول شيئا ويعنى شيئا آخر ، وسخرية التمثيل الذى يحكى عن مثيل يعرّى مثيله . ففى ظروف الإرهاب لاتكف القوة الابتكارية للكتابة عن المقاومة باختراع الوسائل التى توصل رسالتها إلى متلقيها . وقد بدأت المقاومة بالاقتحام الذى لم ينقطع لمحرمات الجنس الذى تحول ... تتعدد مدلولاته الاجتماعية والفكرية والسياسية ، فى تصاعد لافت طوال الستينيات ، ابتداء من «اكبر الكبائر» (١٩٦٣) إلى «أكان لابد يالى لى» فى نهاية السبعينيات ؛ والاقتحام الموازى لمحرمات السجون والمعتقلات الذى بدأ مع «العسكرى الأسود» و «شىء يجنن» (١٩٦١) واستمر فى «مسحوق الهمس» (١٩٦٧) وظل متصلا فى «الرجل والنملة» (١٩٨٠) و «اقتلها» (١٩٨٢) .

واندفع مسرح الستينيات فى هذا الاتجاه نفسه ، ابتداء من «الفرافير» مرورا بمسرحية «المهزلة الأرضية» (١٩٦٥) التى كانت فى الأصل قصة قصيرة بعنوان «فوق حدود العقل» (١٩٦١ ثم مسرحية «الجنس الثالث» (١٩٧٢) وانتهاء بمسرحية «البهلوان» آخر المسرحيات . فى هذه الأعمال يتجاور البحث عن شكل قومى مع حل للمأزق الوطنى — القومى نفسه ، ويصوغ الأداء المسرحى الذى يشترك فيه الجمهور «احتفالية» (أو حفلة سمر بلغة سعد الله ونوسى) من النقد الاجتماعى والسياسى الذى لايترك أحدا ابتداء من رئيس الدولة إلى من حوله وانتهاء بالمواطنين أنفسهم ، وذلك تعرية للأسباب التى أدت إلى ما انتهت إليه دولة المشروع القومى من كوارث .

وإذ تطرح «الفرافير» الثنائية التى تصنع لكل من «السيد» و «الفرفور» موضعا داخل آلة نظام يسلبهما

القدرة على التحقيق الإنسانى فإنها تستعيد الحلم القديم فى تجاوز استقطاب الثنائيات المتعارضة ، بين الأفراد من ناحية ، وبينهم والدولة من ناحية ثانية ، وبين الدولة وغيرها من ناحية ثالثة ، وذلك فى اتجاه مغاير يخلقه «الجنس الثالث» ويتخلق به حتى تنتهى «المهزلة الارضية» . وفى مقابل غياب الحرية فى الدولة ، تؤكد المسرحية «حرية الفرد» ، من حيث هى قيمة يراها الفرفور «أجمل حاجة فى الدنيا» . وتطرح شكلا آخر للعلاقة بين الأفراد والدولة : «لازم تخلى علاقتنا مش علاقة شغّال بمشغل ، ولامسئول بجماعة ، ولافرفور بسيد ، ولا عالم بجاهل ، ولاقوى بضعيف» .

وتبدأ «المخططين» من نقيض قيمة دافع عنها «الفرفور» كل الدفاع ، هى قيمة الحرية الغائبة . وعندما يقول «الأخ» : «انت مش عارف إن مبدأنا الأول هو إلغاء فكرة أن كل واحد يعمل نفسه زى ماهو عايز ؟» فإنه يرد على ماسبق أن حلم به «الفرفور» عندما قال : «أجمل حاجة فى الدنيا انك تحس كده إنك مؤلف نفسك . إنك تقدر تعملها زى ما انت عاين» . وتنطق دوال «المخططين» مدلولات ثلاثة تومىء ، فى هذا السياق ، إلى : ثورة يوليو التى اختزلت المجتمع كله فى أبيض ضد أسود ؛ والقائد الذى اكتشف (بعد هزيمة ١٩٦٧) أن هذا الاختزال ضد الثورة نفسها فأخذ يحلم بثورة جديدة ؛ ومراكز القوى التى أصبح من مصلحتها إبقاء الأوضاع على ماهى عليه ، حتى لو وقفت ضد مصالح الجماهير وضد القائد نفسه . وعندما ينقلب الجميع على «الأخ» لتبقى الخطوط فاقعة كالجزيمة ، تغدو نهاية المسرحية علامة على نهاية القائد نفسه ، واقتراب موته الفعلى فى العام التالى

ويلفت الانتباه أنه فى عام كتابة «المخططين» (١٩٦٩) يكتب يوسف إدريس مجموعة من الأليجوريات القصصية الموازية للمخططين ، ويبدو وطابع الهجاء السياسى الغالب على هذه الأليجوريات (allegary) ، والممتزج بالسخرية كما لو كان يقوم بوظيفة تصفية الوعى مع أوهام الخمسينيات ، وتصفية الحساب مع كل من علق تعلق الأحلام ، ابتداء من الشعب «حمال الكراسى» الذى يحكم كرسى الحكم الذى هو أحق الناس به من عهد يتاح رع ولايريد أن يدرك أن الكرسى له وحده ولأولاده حين يموت . لكن التركيز فى هذه الأليجوريات ينصب حول القائد نفسه (عبد الناصر) الذى يختفى وراء أقنعة التمثيل الكنائى (الأليجوريات) فى «أكان لابد يالى لى» و «العملية الكبرى» و «الخدعة» إلى أن يموت فى الشعيرة الرمزية لقصة «الرحلة» الموازية لموته الفعلى فى العام التالى (١٩٧٠) .

لكن علينا أن نستدرك بأن نضيف أن اليجوريات الهجاء السياسى المتجهة إلى عبد الناصر بدأت من قبل عام ١٩٦٩ ، ومع قصة ذى الصوت النحيل» (١٩٦٣)

على وجه التحديد ، أى فى العام السابق على «الفرافير» ، مما يضع «الفرافير» نفسها فى سياق من الأليجوريات (التمثيل الكنائى) السياسية المتصلة .

وفى قصة «ذى الصوت النحيل» يتم تعرية الحقيقة واستباق الكارثة التى انتهت بالمجتمع كله إلى ليل أسود ، ملىء بالأشباح التى تخيف ، حيث يصبح توصيل «الحقيقة» التى لايريد أن يعرفها أحد، المهمة الأولى لبطل القصة ، لايوازيها فى الأهمية إلا تمرده على السلطة التى تتمثل فى شخص غائب ، يتحدث عن البطل على النحو التالى :

«هو فاكر أى حاجة عايز يعملها يقدر يعملها هو فاكر أن الناس رغيف عيش يفضّل يقطعه بالسكين حتة حتة لغاية مايخلص عليه . هو عايز يعمل مننا بنى آدمين زى الحيوانات من غير إرادة ممكن يسوقها زى ماهو عايز» .

هذا الشخص الغائب هو الذى يتحول إلى الشيخ عبد العال إمام مسجد الشبوكشى من الباطنية فى قصة «أكان لابد يالى لى أن تضىء النور ؟» ، ذلك الإمام الذى يتخلى عن أتباعه الساجدين وراءه ، ويتركهم إلى نقيضهم ، فى موازاة رمزية لقبول عبد الناصر مبادرة روجرز (وزير خارجية الولايات المتحدة) لتحقيق السلام بين العرب وإسرائيل (ديسمبر ١٩٦٩) . وإذا كان القناع الاستعمارى للدكتور أدهم ، فى قصة «العملية الكبرى» يومىء إلى عبد الناصر الذى «ترتجف له الأوصال إذا حضر وإذا غاب» والذى أصبح رضاه «من رضا الضمير ، من رضا الله» ، فإن هذا القناع نفسه يكشف عن سقوط الإيمان بالأستاذ ، المعلم ، الذى انتهت «العملية الكبرى» التى أدارها إلى كارثة ، جعلت التلميذ يدرك أن طريقة الأستاذ كلها خاطئة ، وأن الكارثة نفسها بدأت منذ أن «أصبحت العمليات وأصحابها وهم غالبا من الفقراء الذين بلا حول ميدانا لإثبات القدرة والأستاذية» .

هكذا تكشفت «الخدعة» التى انزلق اليها الجميع ، والتى ارتبطت بحضور طاغ لرأس جمل (والمسمّى لافت) يتغلغل فى كل شىء حتى بين المرء وزوجه فى الفراش فيدفع البطل إلى السؤال : ماذا أفعل ؟ وتأتى الإجابة فى قصة «الرحلة» حين يموت «ذو الأنف الطويل» الذى يرتدى قناع الأب (الذى ماكان يقبل من ابنه سوى الامتثال الدائم له . ومع موته ، يعلن الابن القطيعة ! «لم يعد هناك مناص ... لابد أن تنتهى أنت لأبدأ أنا» .

ولكن حلم البداية الجديدة لايتحقق للابن ، فثم إحباط آخر تحمله السبعينيات ، بكل أثقالها التى سلبت الأمل فى أن يستنشق الابن «الهواء النقى الذى ليس فيه أبدا تلك الرائحة الملعونة» . وتأتى رياح أخرى ، تدخل معها كتابة يوسف إدريس فى دورات من الإحباط المستمر ، يجسدها إحساس بأن النهاية آتية ولكن هذا الإحساس تقاومه الكتابة بالتمرد عليه ، وبالاتجاه إلى مايسميه الكاتب شكل المقال الفنى الجديد . ويقوم هذا الشكل على عنصر استفزازى متصاعد ، هو رد فعل معاكس لتزايد إحباط الواقع ، وذلك على نحو تقوم معه الكتابة بصدمة القارىء صدمة متعمدة ، تنتزعه من سباته . هذه الصدمة هى التى جعلت يوسف إدريس يطلق على إحدى مجموعات

مقالاته عنوان «انطباعات مستفزة» وكان يقصد بذلك ضرورة أن تتحول الكتابة إلى وخز يرشق أحرفه فى وعى قارىء يريد الخلاص ، قارىء تناسى سبيل الخلاص .

هذا البعد الاستفزازى هو الذى جعل «مفكرة» يوسف إدريس بمثابة مشارط جراحة متدافعة فى كل اتجاه ، لاتترك ورما دون أن تفتحه ، لتضع الجميع فى مواجهة مع النفس ، بالمعنى الذى يشير إليه (ف «الإرادة») :

«كل شىء فعلناه ، وكل شىء مستعدين أن نفعله إلا شيئا واحدا ، أخاف خوف الموت أننا لن نقدر على فعله ؟ ذلك أن نواجه أنفسنا .» .

ولأن المقالة قد أصبحت أداة التحريضية فى هذه المواجهة ، فقد تدافعت المقالات إلى الحد الذى جعل الكتب التى تضمها تصل إلى حوالى خمسة عشر كتابا . بدأت من «بصراحة غير مطلقة» (١٩٦٨) و «اكتشاف قارة» (١٩٧٢) و «جبرتى الستينيات» (١٩٧٣) وتصاعدت مع «المفكرة» التى نشر الجزوء الأول منها «الإرادة» عام ١٩٧٧ مع «شاهد عصره» و «عزف منفرد» مرورا بمجموعات «عن عمد اسمع تسمع» (١٩٨٠) و «أهمية أن نتثقف ياناس» و «فكر الفقر وفقر الفكر» (١٩٨٥) وانتهاء بالمجموعات التى منها «انطباعات مستفزة» (١٩٨٦) و «إسلام بلاضفاف» و «الأب الغائب» (١٩٨٧) وفى هذا الكم اللافت من مجموعات المقالات مايفسر ، جزئيا على الأقل ، تضاؤل إنتاج المسرح والقصة منذ السبعينيات بالقياس إلى كتابة المقال . وقد أعلن يوسف إدريس نفسه أكثر من مرة أنه قرر التوقف عن كتابة القصة ليتفرغ للمقالة . من ذلك ماكتبه بعنوان «لماذا لانزال نكتب» («عن عمد اسمع تسمع») :

كان الشىء الذى يلح على هو : كيف أدعو مسدود النفس إلى تذوق طعم كلمة ونفسه تعاف الكلام بحلوه ومره . قصص ؟ أى قصة أقرأ وأنا فى قلب مأساة لايتفتق عنها ذهن أعتى قصاص أو تراجيدى . شعر ؟ ! ومافائدة الشعر ومائتا قتيل يسقطون يوميا فى بيروت ببنادق عربية والحرة فى بلاد أخرى تبيع جسدها من أجل أن تطعم الأولاد والزوج . رواية ؟ ! مسرحية ؟ ! كيف تهز أعماقا أصبح دوى القنابل الذرية نفسها لايهزها بحيث لو مسحت اليوم مدينة مصرية أو عربية بأكملها من الوجود لما ارتفع لها حاجب دهشة أو استغراباً هكذا جاء شكل «المفكرة» ذلك أنى مازلت أو من أننا نحن الذين سنغيِّر هذا كله ... نغير الواقع ونغير أنفسنا . وهنا يأتى دور الكلمة .

— ٧ —

إن الفارق بين القارىء المخاطب الذى تتجه إليه الكلمات السابقة والقارىء المخاطب فى الخمسينيات هو الفارق بين «الناس» الذين كان يولد فيهم «حمزة» (١٩٥٦) ويشعر بينهم بالأمان والأمل ، و «الناس» الذين تتحرك بينهم «نارا» فى «الجنس الثالث» (١٩٧٢) ، وتشعر بينهم بالعجز والإحباط ، قائلة :

قرفانة من الناس اللى أكتر من الناموس اللى الحياة عندهم أنهم يعيشوا وبس ، مش مهم ازاى ، إنما المهم أنهم يفضلوا موجودين يتلزقوا على قفاهم مش مهم ، يعيشوا زى الدود مايجراش حاجة .

ويتزايد «القرف» فى الثمانينيات من الحياة كلها إلى الدرجة التى يقول معها زعرب (حسن) فى «البهلوان» :

الدنيا صعبة قوى ... الحياة دمها تقيل قوى ،

العيشة متعبة جداً ، متعبة قوى ، أنا عارف الناس عايشاها ليه ؟ والله الموت أرحم ، مليون مرة أرحم ، وجع ساعه وخلاص» الواحد بيعيش لبكرة عشان بيحلم أن بكره يبقى أحسن م النهارده ، بيجى بكره أسخف م النهارده ، وبعد بكره أنقح من بكره ، يبقى الواحد يقعد يعذب نفسه اكثر واكثر ليه ، قاعد يستحمل الألم والوجع عشان الأحلى ، بييجى الأحلى اكثر قرف ، جتنا القرف ، أنا عارف احنا متمسكين بالحياة قوى لية ؟

هذا اليأس الثمانيني ينسرب من المسرح إلى القصة ، ابتداء من «أنا سلطان قانون الوجود» (١٩٨٠) حيث يلفت الانتباه تكرار عبارات عدمية ، تستوى فى دلالاتها الأشياء كلها : «البطل مثل اللابطل ، والميت كالحى ، والحى كالميت ، والمومس كالفاضلة ، والحرامى كالشريف ، والأمل كاليأس» ، و «الدنيا طريق أسود طويل» ، يتحول معه الإنسان إلى حشرة ضئيلة فى «الرجل والنملة» . وفى دهاليز هذه الدنيا يصرخ المؤلف ، ويغدو على استعداد لأن يفعل أى شىء إلا أن يمسك بالقلم مرة أخرى ويتحمل مسئولية عالم لايتغير ، وإنسان يزداد بالتغيير سوءا ، و «ثورات ليت بعضها ماقام ، فما حدث بعد بعضها أبشع مما كان عليه الحال قبلها» . وفى المجموعة الأخيرة ، العتب على النظر» (١٩٨٧) ، لايجد البشر سوى فجوات الأشجار يفرون إليها فى فعل «الخروج» الذى يدركون معه أنه «منذ زمن سحيق لم يعد هناك أمل» وأن الواقع أكبر من كل الطموحات والإرادات» .

وتشبه العبارات الأخيرة عبارات «نارا» فى الجنس الثالث» عندما قالت للبطل إنه يواجه قوى أكبر منه .

ولكن «نارا» نفسها هى التى قالت إن العمر إرادة ، وإن المرء يموت عندما تموت إرادته . هذه الدلالة تتسرب كالمصل الواقى من الإحباط والقرف واليأس ، فى أعمال الثمانينيات ، كأنها مواجهة لكل ماهو قرين للموت والمواجهة بدورها تتحول إلى دعوة إلى المقاومة ، وتحريض على أن يستمر الطرق على الجدار الصلد للواقع ، حتى لو تلخصت الحياة فى أن ندق إلى ما لانهاية ، فالمؤكد أن وراء الجدار عالم آخر يدعونا إليه .

وإذا كان الموت يأسا وكفرا بأداء الدور ، فالحياة أروع من الموت بما فيها من إرادة ، والأروع فى الحياة أن نؤدى الدور إلى النهاية وأن نقهر بأدائه اليأس ، فالكتابة هى المزمار السحرى الذى يسهم به الكاتب فى الانتقال بالحياة من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية ، وهى سلاحه الذى يقهر به الموت نفسه . ومهما بدا العزف نشازا أو شاحباً ، فحتما سيأتى اليوم الذى يعلو ويجبر الناس — من صدقه على السمع هكذا ينتصر الزمار على الموت ، فلا يموت وأصابعه تعزف لأن العزف قد شكل موجات وجوده ، بل ينقش عزفُه حضور كتابته على جدران الزمن التى تتأبى على الموت ، وينتزع من الزمن حيوات لانهاية لها ، حيوات تتفتح آفاقها على صوت الزمار الذى يظل باقيا ، يحرض كل واحد منا بقوله :

قم وافعل شيئًا تفخر به أمام نفسك وأولادك ويفخر به أحفادك ، فأنت أعظم مخلوق فى هذا الكون الفسيح الذى لا تُصدَّق أبعاده .

فهل يموت هذا الزمار ؟ !

محمود أمين العالم

عالم يوسف إدريس القصصى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى لحظة إنسانية مكثفة مركزة . قد تكون لحظة عابرة ولكنها لاتكون ابدا لحظة هامشية طفيلية هشة . ذلك أنها لحظة دالة مضيئة تفرش دلالتها الضوئية على مساحة أكبر منها . قد تضيق أو تتسع مساحتها المكانية والزمنية ، وقد تكون شبه هيكل عظمى لحدث مجرد تماما من أى عناصر أو تفاصيل . وقد تترهل أحيانا بالاستطرادات والذيول والتفاصيل التحليلية أو التفسيرية أو الوصفية ولكنها فى الحالتين تنبض بدلالة عميقة ، دلالة نفسية أو اجتماعية أو وطنية أو كونية شاملة . وباختصار شديد ، إنها قانون من قوانين الضرورة والحتمية مصوغ صياغة فنية . على أنه ليس القانون السائد ، وضعيا كان أو عرفيا ، وإنما هو القانون الموضوعى الكامن وراء كل ماهو وضعى وعرفى ووهمى ومصطنع . إنه القانون الذى هو الأصل والطبيعى والقاعدة الأولى لكل شىء ، قانون الغريزة ، والحياة والبنية الأساسية النابضة للوجود كله . وهو القانون الذى تنبع منه كل المآسى والفواجع وأشكال المعاناة والاستغلال والقهر والضياع والغربة بسبب التخلى عنه او الخروج عليه ، كما يذهب إلى ذلك يوسف إدريس . القصة القصيرة فى كتابات يوسف إدريس هى هذا القانون ، الذى قد نتبينه بشكل مكثف مركز مباشر جهير فى المعادلة التى تصوغها القصة ببنيتها الفنية ، وقد يكون كهيناً كونا يختلف من قصة لاخرى ونحتاج إلى جهد لاستخلاصه واستقطاره .

على أن قانون القصة فى كتابات يوسف إدريس هو قانون معرفى أى قانون كاشف لحقيقة ، وهو كذلك قانون جمالى أى مفجر للإحساس بالمتعة ، ولكنه بمعرفيته وجماليته هو أساسا قانون يتضمن حكما وتقييما بالنقد والدحض والإدانة والتحريض والدعوة إلى التجاوز والتغيير ، بشكل مباشر أو غير مباشر .

وفى قوانينه الإبداعية جميعا ، أقصد قصصه

القصيرة قد نجد آليات وثوابت تتيح له صياغة معادلات هذه القوانين . وهى آليات وثوابت واحدة متكررة وإن اختلفت مسمياتها بل واختلف شكلها الظاهرى . فقد تكون حائطا فى زنزانة سجن ، أو ستارة فى بلكونة منزل زوجيّة أو سوراً حول سوق ، أو رغبة جنسية قاهرة مقهورة أو مسافة شعورية نفسية أو مسافة طبقية اجتماعية أو موازاة بين وضعين متناقضين أو هاتفا داخليا غامضا ، أو مفارقة بين ظاهر وباطن ، بين فوضى ونظام ، بين ضجة وسكون ، بين معقول ولا معقول ، بين قيمة حسية وقيمة روحية ، بين حياة وموت ، بين ماض وحاضر ، بين ماهو طبيعى وماهو مصطنع ، بين الفرد والجماعة بين الاختلاف والتماثل ، بين التجاذب والتنافر ، بين الجزء فى الكل والكل فى الجزء . إنها آليات وثوابت مختلفة متنوعة ، ولكنها متشابهة متماثلة فى جوهرها ، وتكاد تشكل معالم طريق إبداعه القصصى ، وفيها وبها تتفجر فى قصصه الدلالات النفسية والاجتماعية والوطنية والإنسانية والكونية ، وتتحدد بها قوانين الضرورة الموضوعية التى تسعى لطمسها دائما القوانين الوضعية والعرفية والوهمية والممارسات الوهمية .

وما أكثر مايفصح يوسف إدريس عن هذه القوانين فى قصصه سواء على لسان الراوى أو السارد أو على لسان شخصية من شخصياتها . فى قصة «مسحوق الهمس» يقول سجين الزنزانة الذى يسعى للقاء حوارىّ غرامىّ عبر حائط الزنزانة مع من يتصوره أنثى سجينة فى الجانب الآخر من الحائط «حتى بقانون الصدفة المحضة ، كان محتما أن نلتقى . فما بالك وثمة قانون مقدس أعلى كان يحكمنا فى ذلك الوقت ، قانون الأنثى والذكر» ويقول «النصّ نص» فى قصة «معجزة العصر» «القانون الواحد الذى يحكم هذا الكون كله هو قانون التجاذب للتنافر أو التنافر للتجاذب . وعلى أساسه يمكن تفسير كل شىء ، ويقول الشاب العاشق فى قصة «جيوكندا مصرية» «ويخيل إلىّ ، أن مشاكل العالم تنشأ من هنا .

فنحن أبدا لانستطيع الصبر على ظواهر الكون أو التفاعل التلقائى للأحداث وعلاقات القوى والنماء ، وهى تنشأ وتنمو وتتفرع وتزدهر ، إنما ، دائما بإرادتنا الحمقاء وقوانيننا التى ابتدعها أقدمون متزمتون ، دائما نتدخل ، مفترضين سوء النية أو حتى حسنها ونتدخل ، وفى تدخلنا نحاول الفرض والكبت والقطع والتأكد المستعجل ولوى سنن الحياة» ويقول الضابط فى نهاية قصة «فوق حدود العقل» وعن عمد قررت أن أنسى القانون وأخطىء ، وأنصت للهاتف الداخلى» هو فى الحقيقة ينسى قانونا وضعيا لينصت إلى قانون آخر داخلى طبيعى ! ويقول الأسد سلطان — أو فى الحقيقة — الراوى فى نهاية قصة «أنا سلطان قانون الوجود» «فأنا لست سلطان الأسد ، أنا سلطان قانون الغابة ، وقانون الحضارة وقانون الإنسان وقانون الوجود» . وما أكثر الأمثلة الأخرى .

على أننا قد نجد بعض القصص القصيرة التى كتبها يوسف إدريس ، تكاد تعبر برمْزيتّها وبنيتها المكثفة شبه العظمية لتجردها من التفاصيل ، تعبيرا مباشرا عن قانون من قوانين الحياة والوجود . من هذه القصص «الطابور» و «العصفور والسلك» و «الرأس أو المثلث الرمادى» و«المرتبة المقعرة» والرحلة» و «الخدعة» وغيرها . ففى قصة «الطابور» نجد سوق السبت فى القرية يحيط بأرضها سور مصنوع من الحدائد التى لها أطراف محددة ، إلاّ عند جزء صغير منه قد بُنى من الدبش

والأسمنت ، وسكان الناحية الشرقية لايدورون حول السوق ليدخلوها من بابها فى جانبها الغربى بل يكسرون هذا الجزء الصغير من السوق ويعبرون . ويظل طابورهم متصلا رغم محاولات مالك الارض الإقطاعى ثم الشركة الراسمالية الجديدة التى اشترت أرض السوق من هذا المالك ، رغم محاولاتهم لإغلاق هذا الجزء ، فإن الطابور البشرى لايكف عن مسيرته . فلا شىء يوقف المسيرة الإنسانية المريدة القاصدة المتدافعة نحو هدفها . وفى قصة «المرتبة المقعرة» لايدخل الرجل فى ليلة الدخلة على عروسه وإنما يدخل فى مرتبته اللينه وعروسه واقفة تطل من الشباك . ويسألها هل تغير شىء فى الدنيا ، فتقول له : لا . فينام ، ويصحو بعد يوم ، ثم بعد أسبوع ثم بعد عام ، ثم بعد خمسة أو عشرة أعوام ويسألها فى كل مرة :

هل تغير شىء فى الدنيا . وتجيبه بالجواب نفسه . وفى كل مرة يغوص أكثر فأكثر فى مرتبته التى تزداد تقعيرا وتجويفا . وفى النهاية يغوص ، يغوص فى مرتبته التى أصبحت قبرا له ويموت ، ويُلقى به داخل هذه المرتبة المقبرة» من الشباك إلى أرض الشارع الصلبة ، وفجأة تنظر العروس إلى الدنيا فإذا بها تغيرت . فالتغير لايتحقق بالتساؤل البليد أو الانتظار السلبى وإنما بالعمل والإضافة حتى لو كانت الإضافة هى جثته ، وكانت الإضافة هى التخلص منه . وفى قصة «العصفور والسلك» نجد عصفوراً يقف على سلك تليفونى فى الظاهر لاشىء يحدث ، ولكن داخل السلك تحدث عوالم واكوان من سلامات واحتجاجات وعواطف واستغاثات وبلاد تباع ، إلى غير ذلك . على أنها جميعا تتحول إلى شحنات كهربائية متشابهة متماثلة . فلا اختلاف بين كهارب الصدق أو كهارب الكذب ، أو كهارب البغض ولا فارق بين براز العصفور فوق السلك وبين التحولات الكهربائية التى تجرى للكلمات داخل السلك فى الكون الفسيح تتساوى الاشياء والقيم ! وفى قصة «الرحلة» يتحرر الجيل الجديد من الأب ، الزعيم سلطة الماضى ، إنها أشياء عزيزة ، ولكن لابد من التخلص منها لمواصلة الطريق . وفى قصة «الخدعة» يبرز رأس جمل فى كل شىء ، ومع كل إنسان وفى كل لحظة فى حياة الإنسان . يقحم نفسه إقحاما . لقد أصبح لكل منا رأس جمل مُقْحمة فى حياته إن الرقابة لم تعد من داخلنا بل أصبحت مفروضة من خارجنا علينا تراقب أعمالنا وحياتنا ولم نعد نستطيع العمل بغيرها ولعل قصة «معجزة العصر» أن تكون محاولة لتقديم بديل عن رأس الجمل ففى داخل كل منا ــ كما تذهب هذه القصة قيمة مبدعة ولكننا نتجاهلها ونتكدس ونتزاحم بحثا عنها فى الخارج ، بل لعلنا نقتلها ببيروقراطيتنا إذا وُجدت ! وفى قصة «الرأس أو المثلث الرمادى» هناك هذه الحركة المنتظمة للأسماك فى شكل مثلث يتحرك على رأسه إحداها وعندما يحاول طفل بفتات الخبز أن يغوى رأس المثلث الذى يخرج من موضعه فى المقدمة لالتهام فتات الخبز سرعان ماتحل محله سمكة أخرى ويواصل المثلث مسيرته ويفقد هو فى النهاية مكانته الطليعية ويعود إلى المؤخرة ويقيم يوسف إدريس هنا تماثلا رمزيا بين انتظام الحركة فى العلاقات السمكية والعلاقات الاجتماعية الإنسانية . وسنجد هذا التماثل بين الخبرة الإنسانية والخبرة غير الإنسانية فى قصة أخرى هى قصة «داود» حيث تتوازى كذلك ولادة السيدة مع ولادة قطتها .

ويذكرنا هذا كذلك برغم أننا فى مجال القصة القصيرة بمسرحية الفرافير ، فقانون العلاقة الأبدية بين السيد والفرفور لايسود فقط فى النظم السياسية الإنسانية على

اختلافها بل يسود كذلك في الكون كله متمثلا في دوران الاكترون الأبدى حول البروتون .

في هذه القصص القصيرة يسعى يوسف إدريس إلى كشف القانون الطبيعي الشامل الذى يجمع بين الإنسان والإنسان ، بين الإنسان والحيوان ، بين الإنسان والكون ، يسعى إلى كشفه بشكل مباشر ، أو بشكل رمزى ، أو بشكل نقدى يفجر الإحساس والوعى بما هو ناقص مفتقد في ما هو قائم وسائد وهو بهذا لايقف موقف العالم المكتشف او الفنان المبدع للحظة إمتاع ، وإنما — كما ذكرت من قبل يتيح كذلك بهذه المعرفة الجمالية إطلاق قوة رفض لما هو سائد متحكّم مصطنع ، وإطلاق قوة تحريض من أجل اكتشاف ماهو أصلى وطبيعى وتلقائى وضرورى ، وإنسانى عام رغم خصوصيته المصرية التى يحرص عليها كذلك ، بل يكرس يوسف إدريس أدبه لاكتشافها .

ولا سبيل إلى الإمساك بهذه الرؤية الشاملة إلا بالاستيعاب الكلى لأدب يوسف إدريس . ولهذا أعترف أننى لم أتبين هذه الحقيقة الشاملة في أدبه عامة ، وقصصه بوجه خاص ، في كتاباتى المبكرة عنه إلا تبيّناً عاما غامضا فلقد غلبتْ على هذه الكتابات القديمة بشكل عام القراءة المباشرة الجزئية لكل قصة من قصصه على حدة . ولم أقرأ قصصه القراءة التى تتيح لى هذه الرؤية الشاملة اللهم إلا في إشارات عامة في مقال لى عن مجموعة «لغة الآى أى» . بل لقد اتهمت مجموعة «أليس كذلك» انذاك بأنها خالية من الرؤية الفلسفية الشاملة . والواقع أننى توقفت عن الكتابة عن يوسف إدريس ، وعن الكتابة في النقد الأدبى عامة منذ سنوات بعيدة . ولهذا عندما أعود اليوم للكتابة عن يوسف إدريس أحسب أن البدء بمراجعة ماسبق أن كتبته عن قصصه القصيرة هو نقطة البداية الصحيحة كمدخل لتحديد المعالم الأساسية لرؤيته الشاملة في هذه القصص.

والحق ، أننى لم أكتب كثيرا عن قصص يوسف إدريس . فلقد علقت تعليقا نقديا سريعا على واحدة من قصصه هى «في الليل» عام ١٩٥٦ ، وكتبت مقالا نقديا عن مجموعة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧ ، ثم كتبت مرة ثالثة مقالا نقديا لمجموعة «لغة الآى أى» عام ١٩٦٥ . أما تعليقى النقدى على قصة «في الليل» فجاء في كتاب «ألوان من القصة المصرية» الذى أصدرته دار النديم في يناير ١٩٥٦ بمقدمة كتبها الدكتور طه حسين وتعقيب أخير لى .

وبين المقدمة والتعقيب مختارات من القصص القصيرة لأبرز كتابنا آنذاك . وأذكر أن الاستاذ مصطفى محمود قد أطلق على هذا الكتاب «مذبحة القلعة» ، فبين طلقات د . طه حسين النقدية في البداية وطلقاتى في نهاية الكتاب وقعت هذه الطائفة من القصص ، تماما كما فعل محمد على باشا بمماليك القلعة . ولقد جاء تعليقى النقدى على قصة يوسف إدريس «في الليل» تحت فقرة بعنوان بناء الشخصية ، كنت أتحدث فيها عن بناء الشخصيات في هذه المجموعة القصصية ولهذا كان تعليقى عليها محدودا . وفي هذه القصة نلتقى بجلسة فلاحين بعد يوم قاس من العمل الشاق فلا يلبث أن يقبل الفلاح أو العامل الزراعى عبد الرحمن باحثا عن ثمن كيلة ذره ، تاركا زوجته كما يقول بغير عشاء . ولكن سرعان مايتوارى بحثه الملحّ عن ثمنُ كيلة الذرة ، وتبرز شخصيته كفنان القرية برغم فقره المدقع . وهكذا تتحول الجلسة بوجوده إلى جلسة أُنس وسمر تتعالى فيها الضحكات التى تفجرها حكايات وقفشات عبد الرحمن . وتنتهى الجلسة وسط

ضحك غامر ، ولكن دون أن يحصل عبد الرحمن عما يبحث عنه ، وينتهى الليل كذلك ليستأنف عبد الرحمن فى الصباح سؤاله وبحثه . والغريب أننى إزاء هذه القصة لم أقف عندما تقدمه من صور اجتماعية فى الريف تقسم بالفاقة الشديدة ، وإنما اكتفيت بالحديث عن الشخصية فيها شخصية عبد الرحمن الذى جاء فلاحا عاديا ، ثم أخذ يمارس وظيفة أخرى بلغت من خلالها شخصيته الغاية القصوى من النماء ، واتضحت من خلال حكاياته معالم القرية بتقاليدها وأحلامها ومشاكلها المختلفة فى وحدة مترابطة . وقد يكون مبرر ذلك كما سبق أن ذكرت أننى تناولت القصة تحت فقرة بناء الشخصية ، ولم أعرض لدلالتها الاجتمعية التى كانت موضوع تناولى لقصص أخرى فى المجموعة على أن تأمل هذه القصة اليوم فى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف ادريس يكشف لنا عما فيها من معنى أبعد وأعمق من مجرد الفقر والبحث عن كيلة ذرة فى القرية . فهناك هذا الفن الذى يرتفع بالناس فوق مآسيهم . ويبرز الفن فى هذه القصة كقوة مقاومة ، وقوة مواجهة إنسانية للفقر السائد ، بل هو قوة توحيد اجتماعية وقوة روحية لتسامى النفس فى مواجهة العقبات ، والمحن وهو قانون عظيم من قوانين النفس الإنسانية وقيمة كبرى من قيمها الشامخة .

وسوف نلتقى بهذا القانون فى قصة أخرى من أجمل قصص يوسف إدريس المبكرة والتى مررت عليها آنذاك مرورا سريعا كذلك فى مقال آخر هى قصة «مارش الغروب» . وهى قصة بائع العرقسوس العجوز الذى يأتى عليه الليل وهو واقف بإبريقه ونداءاته وإيقاعات صاجاته ، فلا يلتفت إليه أحد . ولهذا يبدأ فى العودة إلى بيته وسط الظلام فى خطوات مثقلة بالشجن . على أن أبرز ما فى هذه القصة هو هذا اللقاء الحميم بين حالته النفسية وبين موسيقى صاجاته التى أخذت تواكب مشاعره الداخلية . واستطاع هو بإيقاعاتها أن يرتفع على وحدته وشجنه لم يعد يعنيه أن يدق بصاجات للناس ، بل أطربته نغمة الصاجات فأخذ يهتز على وقعها ويلفّ الظلام منتشيا بها ، وهو يعود إلى بيته فى قصة «فى الليل» ارتفع الفن بالبهجة الجماعية وفى قصة «مارش الغروب» امتزج الفن بأحزان فردية ، وفى كلتا الحالتين كان الفن ارتفاعا إنسانيا شامخا على الآلام !

أما تعليقى النقدى على مجموعة «أليس كذلك» فقد غلب عليه التفسير الاجتماعى ، فضلا عن غلبة النظرة التجزيئية لقصص هذه المجموعة لقد نشرتُ هذا التعليق فى سبتمبر عام ١٩٥٧ فى مجلة الرسالة الجديدة . وبدأته بهذه الفقرة لا أدرى لماذا أحسست وأنا مقدم على قراءة المجموعة القصصية ليوسف إدريس المسماة «أليس كذلك» أن سؤالا كبيرا أخذ يلح على نفسى منذ البداية أين يوسف إدريس اليوم من القصة ومن الشعب ؟» على أننى بعد أن أكدت منذ البداية على أن أدب يوسف إدريس هو تجربة أصيلة فى القصة الواقعية العربية تمتزج فيها المعالجة الفنية الناضجة بالرؤيا الاجتماعية المتقدمة ، رحت أقرأ قصص هذه المجموعة قراءة اجتماعية بل سياسية خالصة وأقول مفسّرا لامبررا ، إن أعوام ١٩٥٦ و١٩٥٧ كانت أعوام مشحونة بالمعارك الوطنية والاجتماعية وخاصة بعد تأميم قناة السويس ، والانتصار فى بور سعيد ، وتمصير (تأميم) المؤسسات الإنجليزية والفرنسية ولهذا لم تخرج قراءتى لقصص هذه المجموعة عن إبراز الدلالات الوطنية فى قصة «هى .. هى لعبة» وقصة «الجرح» وقصة «أليس كذلك» أو إبراز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدلالة الاجتماعية الطبقية فى قصص «الحالة الرابعة» و «المحفظة» و «مارش الغروب» و «قاع المدينة» وإبراز القيم المستنيره كالحرية والعلم فى قصة «التمرين الأول» وقصة «الناس» التى تُعدّ رداً نقديا فنيا على قصة «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى ، يدافع فيها يوسف إدريس عن الوعى العلمى . هذا إلى جانب إبراز الطابع المصرى الصميم لنماذج شخصياته فى هذه المجموعة من القصص بشكل عام ولكنى لم أتبين بعض الدلالات الإنسانية العميقة والشاملة فيها .

لقد أبرزت مثلا المفارقة الصارخة بين غنى القاضى وفقر الخادمة شهرت ولكنى لم أتبين المفارقة الصارخة كذلك بين وحدة هذا القاضى الغنى فى منزله الفاخر بشارع الجبلاية فى الزمالك وبين التواحد والتساند بين الناس فى الحاره الشعبية السد الفقيرة التى تعيش فيها شهرت حيث «خراب وبيوت تتساند حتى لاتنهار . العجوز يتحامل على الشاب والأعمى يسحبه صبى ، والعليل يسنده جار . والنبى وصّى على سابع جار وخيط خفى يجمع الكل ويربطهم معا وكانهم حبات مسبحة وكانهم روح واحدة تحيا فى اجساد كثيرة متفرقة» .

وفى قصة «الجرح» قرأت فيها رحلة إلى بور سعيد المحتلة ، يغلب عليها طابع المغامرة لاطابع المشاركة الواعية فى معركة المقاومة . أحسست فيها ــ كما ذكرت فى مقالى ــ بالحركة المندفعة ــ فى غير تدبّر ــ وبالانفعال التلقائى اكثر من الإحساس بالتصميم المستنير» مع أن هذه التلقائية وهذه الحركة غير الواعية فى القصة هى معنى عميق من معانى الرؤية الإنسانية الشاملة عند يوسف إدريس . ولاشك أن سنتى ١٩٥٦ و ١٩٥٧ انعكستا على قراءتى النقدية الأيديولوجية المسطحة هذا على حين أننا نجد داخل القصة نفسها هذا الجرح الذى سببه الاصطدام بصارى السفينة ولكنه ظل فى القصة رمزا نازفا من جرح الاحتلال ، فضلا عن أن القصة تكاد تجهر بدلالتها الفلسفية التى هى أعمق من مجرد تفاصيلها . فالملاحظ أولا أن السارد فى القصة هو الجماعة كلها . قد يتحدث واحد أو آخر منهم ولكن

السارد فى القصة يتحدث دائما بروح هذه الجماعة المنطلقة إلى بور سعيد . وبروح الجماعة نقرأ هذه الفقرة فى القصة . عندما سألهم ريّس المركب «رايحين فين ؟» : «أحيانا يفيق الإنسان فيجد نفسه متجها إلى مكان معين ، هكذا بلا وعى أو تفكير ، وقد جعلنا سؤال الريس نفيق . وحين أفقنا كان كل شىء أمامنا له سبب . الخالة زاهية ترى ابنها ، والقارب يتحرك لأن الريح تدفعه ، وحلمى جرحت جبهته لأنه ارتطم بالصارى . أما نحن فلماذا نحن ذاهبون ؟ (.....) لم نجد جواباً معقولا أو مقبولا .

كل ما وجدناه كان إحساسا كبيرا لايترك مجالا للتفكير أو السؤال إحساس أن شيئاً هائلا مؤلما قد حدث هناك وأننا يجب أن نكون بالقرب مما حدث» «قوى قاهرة وراء الستار تجذبنا للجرح الكبير وتغْشينا .

القضية هنا فى إطار الرؤية الشاملة الأدب يوسف إدريس لاتصبح مجرد رحلة وطنية إلى بور سعيد للمشاركة فى المقاومة ، بل تصحيح كذلك استجابة لنداء غامض فى النفس لاسبيل لمقاومته ، وقد نستطيع أن نحول غموضه بعد ذلك إلى وعى وإرادة . وهو معنى من معانى الرؤية الشاملة لفلسفة يوسف إدريس سوف نجدها بدلالات مختلفة فى قصص أخرى مثل قصة «النداهة» وقصة «أنا سلطان قانون الوجود» .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إن مجموعة «اليس كذلك» عندما نعيد قراءتها فى ضوء الرؤية الشاملة نتبين أنها رغم غلبة الأحداث التفصيلية فى الكثير من قصصها ، فإنها تعبر عن توتر زاخر بالمفارقات والمتناقضات والصراعات والتداخلات بين ثنائيات مختلفة نفسية وإجتماعية تشكل فى جملتها نقدا عميقا للواقع السائد وتطلعاً إلى ما هو أفضل . وهى لاتقف عند حدود ظواهر سياسية وإجتماعية وإنما

تغوص فى أعماق النفس الانسانية لتضع يدها على ماهو غريزى ، تلقائى طبيعى . وفضلا عن هذا فإن تأمل هذه المجموعة من جديد يكشف عن بداية بروز التعبير بالجملة الاسمية فى العديد من فقرات هذه المجموعة . واستخدام الجمل الاسمية يعمق الإحساس بالحضور المباشر والمعايشة الحية للحدث القصصى أكثر مما يتيح ذلك استخدام الجمل الفعلية التى تبدأ عادة بالفعل الماضى الذى يصنع مسافة زمنية ونفسية بين الواقعة وقراءتها فى كثير من الأحيان وسنجد هذا الاستخدام للجملة الاسمية سائدا فى قصصه القصيرة التى أصدرها بعد مجموعة «اليس كذلك» وفى مجموعاته الأخيرة بوجه خاص . ولعل رواية شطح المدينة» لجمال الغيطانى أن تكون أبلغ تعبيرا عن استخدام الجملة الاسمية فى بنائها استخداما يعمق الإحساس بالحضور والمعايشة الحية ، فضلا عن استخدامها لفعل المضارعة تحقيقا لذلك كذلك .

ولعل قراءتى النقدية بعد ذلك لمجموعة«لغة الآى آى» فى مقال نشرته فى مجلة المصور فى اكتوبر ١٩٦٥ أن يكون أكثر نضجا من قراءتى لمجموعة «اليس كذلك» . فلقد وضعت يدى فى هذه المجموعة على ماتتضمنه قصص يوسف إدريس من دلالات إنسانية تتجاوز حدود أحداثها وموضوعاتها ، فضلا عما تتميز به لغتها من أساليب رمزية وتعبيرية ولهذا اعتبرت أن «لغة الآى آى» ليس عنوانا لقصة فى المجموعة ، وإنما هو تعبير عن الفلسفة الشاملة لقصصها جميعا ، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء فهذه المجموعة تتحدث بلغة الأعماق البعيدة ، ويبتعد فيها يوسف إدريس نهائيا عن منهج السرد الوصفى الخارجى وأخذ يغوص فى قلب الأحداث والوقائع ليعبر عن لحظة مكتنزة بشمولها واستيعابها

لدنيا وات غير محدودة من الزمان والمكان ، والتجربة البشرية . ففى قصة «حالة تلبّس» لانقرأ فيها لقاء جنسياً عبر مسافة طويلة بين عميد الكلية وطالبة تدخن سيجارتها فى استمتاع وشبق ، بل نقرأ فى أعماقها حوارا كذلك بين جيلين تتفتح فيه آفاق للتنفس طال انغلاقها ، وترتعش مناطق جمدت منذ سنين . إنها حوار بين قيم إنسانية أكثر منها هذا التوازى الشبقى بين العميد والطالبة على البعد . وفى قصة لغة الآى .. آى» قرأت هذه المساندة الحميمة بين الصديق الفقير المريض الذى يتألم ألماً بشعاً وصديقه الذى بلغ مستوى طبقيا عاليا سواء من حيث الثروة أو المكانة الاجتماعية . ولكن سرعان ماتتحول هذه المساندة إلى تخلّ الغنى عن غناه ومكانته فيحمل جثة صديقه بنفسه عائداً إلى الحياة الصافية الصادقة غير المصطنعة التى كانت تجمعهما فى الماضى .

ولقد وقفتُ قراءتى القديمة للقصة عند هذا الحد ، مع ان القصة تضيف بعداً آخر قد يتخذ شكلا أسطورياً غير واقعى ولكنه يعمق فى الحقيقة الدلالة الإنسانية الشاملة للقصة . فصرخات الألم التى كان يطلقها الصديق الفقير قد أيقظت سكان العمارة والعمارات المجاورة وها هم الكثيرون من سكان الحى يفعلون مثله . وها هى النوافذ والمداخل حافلة بكثير من الجثث . إنهم مثله ، تستيقظ

ضمائرهم ، ويتحملون ، ويحملون المسئولية ، ويعودون إلى أصولهم الطبيعية

وفى قصة الاورطى ، يعلق جزار ومجموعة معه إنسانا فقيرا مريضا على خطاف كأى ذبيحة ، ويُعرّى بحثا عن حفنه نقود متهم هو بإخفائها فلا نجد له صدرا أو أمعاء بل نجد تجويفا فارغا يتدلى منه ويتأرجح الأورطى كمزمار غَاب طويلا وشاحبا ومقطوعا .

إنه إفراغ الانسان لا من إنسانيته فحسب بل من كيانه الجسدى نفسه . وفى إطار الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس نجد تقاربا بينها وبين قصة «شغلانة» الذى يعيش فيها إنسان على بيع دمه ، وبينها وبين قصة ١٩٥٠٢ التى يتم فيها الاختفاء الكامل لإنسان ، فلا اثر لوجهه فى المرآة أو لصوته فى جهاز التسجيل ، ولا أحد يراه أو يشعر بوجوده . إنها الغربة والاغتراب حتى درجة المحو المطلق هذا هو القانون السائد فى مجتمع الاستغلال والقمع .

وفى قصة «صاحب مصر» نلتقى بعم حسن وهو على وشك الانتقال من مكانه فى مفرق طرق إلى مكان آخر . فهناك دائما من يأتى ليقول له : هيا ... دون أن يراه أحد سواه . وشخصية عم حسن رمز عميق للمودة الإنسانية والعطاء الذى لايتوقف . وهو يذهب دائما إلى حيث يكون مع من يحتاجون إليه ! وبرغم مصريته الشديدة المصرية فهو على حد تعبير القصة «برج مجوهرات الامبراطورية البشرية» بل يكاد يكون ظاهرة من أرق الظواهر الطبيعية وانقاها . وفى ضوء الرؤية الشاملة لقصص يوسف إدريس قد نجد فيه هذا النداء الداخلى الخفى الذى قرأناه فى أكثر من قصه من قصص يوسف إدريس ، كما نجد فيه القيمة المعطاءة رغم بساطتها وتواضعها التى تقيم تماثلا معنويا مع شخصية «النص نص» فى قصة «معجزة العصر» .

إن هذه القصص فى مجموعة «لغة الآى آى» «تعبر كما ذكرت فى مقالى القديم عن قوانين أصيلة للتجربة البشرية وهى قوانين فى حياة المجتمع البشرى لا يعرفها علم النفس ولايبصرها علم الاجتماع ولايرصدها علم التاريخ ولايحددها علم الاقتصاد ولكنها رغم هذا قوانين فى قلب الحياة بل لعلها حياة القلب البشرى نفسه يكتشفها وينبض بها هذا الفن العظيم» .

على أننى برغم ماتبينته آنذاك من هذا الارتفاع بالحدث العادى إلى دلالة إنسانية شاملة فى هذه المجموعة ، وبرغم إشارتى إلى أن قصصها تصوغ قوانين الخبرة الإنسانية ، إلا أننى لم أحدد الملامح الأساسية لهذه الدلالة الإنسانية الشاملة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذا مانحاول أن نحدده فى الفقرات التالية فى ضوء النظرة الشاملة لقصص يوسف إدريس عامة ، وإن اقتصرنا على ملمحيْن أساسيين فى عالمه هما خصوصيته الواقعية ، وموقع الجنس فى هذا العالم .

إن عالم يوسف إدريس القصصى رغم مايتسم به من خصوصية تعبيرية ، هو عالم اللحظة التاريخية الاجتماعية المصرية التى عاشها يوسف إدريس ، عالم القرية والمدينة ، عالم الشخصيات والأوضاع والتناقضات والصراعات والانتصارات والانكسارات التى حفلت بها هذه اللحظة الممتدة . وهو بتعبيره الفنى عن هذه اللحظة قد نقل القصة القصيرة العربية ــ بحق ــ نقلة دلالية وجمالية جديدة ، وإن كانت لها جذورها القديمة عند محمد تيمور وطاهر

لاشين وعيسى عبيد وغيرهم . وقد نجد فى قصص يوسف إدريس مرحلتين تعبيريتين . مرحلة يغلب عليها الطابع الذى يمكن أن نسميه مشابهة الواقع ، الذى يتسم ببنية حديثة ذات منطق طولى عادى فى حركة أحداثها ، ومرحلة يغلب عليها طابع التكثيف الرمزى والتحليل الباطنى العميق التفصيلى أحيانا للنفس واللامنطقية أحيانا فى العلاقة بين عناصرها وتنوع اتجاهات حركة بنائها . إلا أن قصصه فى كلتا المرحلتين ، وبكلا الأسلوبين مغروزة معجونة منسوجة باللحظة الاجتماعية التاريخية التى يعيشها ويعبر عنها ، فما تخلف أبدا عن هذا الرباط الحميم بواقع اللحظة المعاشة .

على أننا لانجد حائطا صينيا يفصل بين كلتا المرحلتين فى قصصه . فما أكثر مانجد سمات المرحلة الأولى باقية فى بعض قصص المرحلة الثانية ، وما أكثر مانجد سمات المرحلة الثانية فى بعض قصص المرحلة الأولى .

على أن هذا الارتباط باللحظة الاجتماعية والتاريخية لم يجعل من قصصه وصفا محايدا لها ، بل كان دائما محاولة لاستقطار خصائصها وأبعادها الظاهرة والخافية ، مما أعطى لقصصه خصوصية مصرية حرص يوسف إدريس على تنميتها سواء فى مضامين هذه القصة أو أشكالها . كما كانت قصصه بهذا كذلك نقدا لواقع اللحظة . بشكل مباشر أو غير مباشر ــ ودعوة متصلة للثورة عليه وتجاوزه وتغييره .

سنجد هذا فى قصصه جميعا ــ بمستويات مختلفة ــ سواء فى المرحلة الأولى أو الثانية إن أحداث قصصه تتشكل دائما من الشخصيات العاملة المطحونة وخاصة فى الريف ، وإن صادفناها فى المدينة كذلك وجدناها فى قصة «فى الليل» التى أشرنا إليها من قبل ، وفى قصة «طبلية من السماء» التى يهدد فيها فلاح جائع بأن يكفر لو لم تنزل له مائدة من السماء ، وفى قصة «شغلانة» التى يبيع فيها إنسان دمه ليعيش وفى قصة «نظرة» هذه الطفلة الصغيرة الخادمة التى تحمل بصعوبة بالغة صينية بطاطس وتتطلع بنظرة خاطفه فى سيرها المتعثر إلى أطفال فى مثل سنها يلعبون بالكرة . كما وجدناها فى قصة «لغة الآى . . آى» وفى قصة «الحالة الرابعة» التى نتبين فيها مفارقة صارخة بين الطبيب الغنى الجميل المتألق والسجينة المريضة المسلولة تاجرة الحشيش ووجدناها كذلك فى قصة «قاع المدينة» فى هذه المفارقة الصارخة بين القاضى الساكن حى الزمالك وشهرت فى قاع المدينة .

على أن هذه المفارقات الطبقية فى قصص يوسف إدريس لاتقف ــ كما ذكرنا عند حدود الوصف والتشخيص ، وإنما تتخذ بشكل مباشر أو غير مباشر طابع الرفض والتمرد سواء عمليا كما فى قصة «الهجانة» الذين جاء أعيان القرية بهم لحماية مصالحهم وفرضها على الفلاحين ، فيتمرد الفلاحون عليهم ويسرقون أسلحتهم ويطاردونهم خارج قريتهم ، أو «قصة الطابور» التى سبق أن تحدثنا عنها .

وقد يتخذ الرفض والتمرد طابع الحلم الطوبوى كما فى قصة «جمهورية فرحات» التى يحلم فيها هذا الصول البسيط بعالم آخر منتظم تسوده العدالة والحرية ، وقد يتخذ هذا الحلم طابعا أكثر علمانية وعمقا كما فى قصة «معجزة العصر» ، حيث نجد شحصية «النص نص» أو عقلة الصباع الشعبية رمزا لطاقة إبداعية خارقة فى كل منا ولكنها محتجزة مقهورة بسبب القمع والغفلة والاستبداد والبيروقراطية . وقد يتخذ الرفض والتمرد شكلا نفسيا متساميا بالفن كما فى قصتى «فى الليل» و «مارش الغروب» .

والخلاصة أن عالم يوسف إدريس القصصى هو عالم المفارقة الطبقية الصارخة الذى لم يخرج أبداً عن لحظته الاجتماعية التاريخية الواقعية ، حتى فى أشد تعابيره الرمزية والمجردة . وهو عالم لاتكرسه هذه القصص بل تسعى بفضحه ونقده والتمرد عليه وإلى التطلع والتبشير بعالم جديد آخر برغم خصوصيته المصرية الشديدة فهو ذو رؤية إنسانية شاملة ، ترتعش بروح العدل والتفتح والحرية والتلقائية والانطلاق من الجذور الطبيعية الأولى لإنسانية الإنسان فى تفاعل حار مع أبعاد كونية لا حدود لها .

وفى قلب هذه المفارقة الطبقية فى عالم يوسف إدريس القصصى ، تبرز مفارقة أخرى هى بعد من أبعاد هذه المفارقة الطبقية وإن تكن لها خصوصيتها الإنسانية العامة هى ثنائية العلاقة بين الرجل والمرأة التى تشكل محورا مأساويا من أبرز محاور قصص يوسف إدريس ، إن لم يكن أبرزها .

وقصص يوسف إدريس تعبر عن هذا المحور بالحواجز الفاصلة ــ على تنوعها ــ بين طرفى هذه الثنائية سواء كانت هذه الحواجز جداراً كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو ستارة (كما فى قصة ستارة) أو عرفا اجتماعيا ريفيا (كما فى قصة «حادث شرف» أو حجابا (كما فى قصة «ماخفى كان أعظم» أو اختلافا دينيا (كما فى قصة چيوكندا المصرية» أو اختلافا بين أجيال (كما فى قصة «حالة تلبس» أو قصة «محطة» أو وحدة (كما فى قصة «دستور ياسيدة» إلى غير ذلك . على أن هذه الحواجز الفاصلة لايمكن أن تحول دون تخطى هذه المفارقة تحقيقا للقانون الإنسانى الأكبر . فعلى حد السارد فى شخصية «چيوكندا المصرية» «قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة الرجل والمرأة» . أنها «غريزة وحشية مكتسحة كأمطار الصيف فوق خط الاستواء» كما يقول السجين فى «مسحوق الهمس» . وتتم مواجهة هذه الغريزة المكتسحة إما بالخيال والوهم كما فى قصة «مسحوق الهمس» أو بالتمسك الظاهرى بغشاء البكارة على حساب البراءة الحقيقية كما فى قصة «حادث شرف» أو بالاستجابة لنداء هذه الضرورة سواء جاء هذا النداء غامضا من الأعماق البعيدة كما فى قصة «النداهة» أو بالرضوخ بعد مقاومة تختلط فيها الأم بالأنثى كما فى قصة «دستور ياسيدة» أو بالاستجابة الواعية المريدة كما فى قصة «بيت من لحم» وقصة «اكبر الكبائر» أو بشهقات الموت الجاثم التى تفضى بشكل تلقائى إلى لقاء جسى مواز لها كما فى قصة «العملية الكبرى» .

والحق ، أنه فى عالم يوسف إدريس يصبح الجنس أو الحب عامة معنى من معانى القداسة الكونية برغم تناقضه هذا مع القوانين الوضعية والعرفية ، فى قصة «أكبر الكبائر» تنمو العلاقة الجنسية بين الشيخة صابحة التى ينشغل عنها زوجها الشيخ صديق بحلقات الذكر وبين محمد الشاب العفى . وفى نهاية القصة يتساءل راويها : «من الذى سيدخل النار عقابا على هذه الفعلة ، هل هما محمد والشيخة صابحة أم الشيخ صديق ؟» ويختتم الراوى القصة قائلا : « وأكاد أضحك على هاتف ساخر عربيد كالبلياتشو ، ينتصب أمامى فجأة ، ويؤكد لى أن الشيخ صديق هو داخل النار حتما» .

إن الجنس فى أدب يوسف إدريس هو قانون القوانين الإنسانية الذى يفرض نفسه رغم كل العقبات والحواجز ، ويكاد يوسف إدريس يجد بين الجنس والحياة وإيقاع الكون كله وحدة حميمة ، ففى قصة «أكبر الكبائر» مثلا تقيم

القصة توازيا إيقاعيا بين اهتزاز سقف البيت أثناء الممارسة الجنسية ، وتهدج صوت الشيخ صديق والذاكرين معه فى حلقة الذكر . «نغمة واحدة تكاد تشمل الكون كله» . وفى قصة «العملية الكبرى» تتم الممارسة الجنسية بين الطبيب والممرضة بجوار مريضة تموت ، وهى ترمقهما بابتسامة مندهشة وكأنه للحظة توحّد كل شيء واشتبكت إغماءة النهاية بإغماءة البداية ، أول البداية ونهاية النهاية» . على أن الملاحظ أن المرأة فى أغلب قصص يوسف إدريس هى مجرد أنثى . بل إن المسافة بين أمومتها وأنوثتها يمكن اجتيازها ببعض الجهد كما فى قصة «دستور ياسيدة» .

على ان الجنس فى قصص يوسف إدريس قد يكون كذلك إغواء وإغراء بهدف الاحتواء والتغريب والإفساد ، وإن اتخذ ذلك شكلا مبالغا فى رمزيته وفانتازيته كما فى قصة «هى» التى تتكشف «هى» فى النهاية فإذا بها رجل منحرف جنسيا هو رمز فى القصة للفساد . وقد يتخذ الجنس شكل الإغواء والإغراء كذلك بوعود وقيم استمتاعية تنتسب إلى الحضارة الغربية مما يفضى إلى فقدان الخصوصية الذاتية والروحية الحميمة . فالشيخ عبد العال إمام مسجد الشويكشى فى الباطنية فى قصة «أكان لابد يالى لى أن تطفىء النور» ينجح فى هداية سكان حى الباطنية المعتادين على تعاطى المخدارت ، وهو يقاوم إغراء الفتاة الشقراء الجميلة اللعوب ذات الأصول الغربية الإنجليزية . ولكنه مايلبث أن يترك المصلين من سكان الحى ، ساجدين وراءه فى صلاتهم مهرولا إلى «لى لى» فى ضوء مصباحها الباهر ، وجسدها المثير وقد يكون صحيحا ماقاله يوسف إدريس فى حديث شخصى لبعض المؤلفين الغربيين الذين كتبوا عنه أنه يقصد بهذه القصة تصوير قبول عبد الناصر لمبادرة روجرز الأمريكية بعد أن راح لسنوات وسنوات يشحن الناس بالتحذير والعداء لأمريكا . أو فى تقديرى أن هذا الحديث الذى أجراه يوسف إدريس فى عام ١٩٧٨ كان متأثرا بالمناخ العام فى هذه السنوات التى كان العداء فيها للنظام الناصرى على أشده وأياما كان الأمر ، فليس لزاما علينا أن نأخذ بتفسير الأديب لأدبه . وإنما ينبع التفسير من العمل الأدبى نفسه . ولهذا فإننى أرى فى هذه القصة تعبيرا عن إرادة ودعوة الخصوصية ورفض وإدانة الإغواء الحضارى الغربى . إن هذه الإرادة ، وهذه الدعوة هى من أبرز سمات فكر وفن يوسف إدريس ، التى عبر عنها فى مقالاته وقصصه ورواياته . ولعل قصة «معاهدة سيناء» رغم ركاكتها الشديدة أن تكون محاولة للتعبير الزاعق عن هذه الخصوصية ففيها نجد عاملا مصريا يبادر بالتوفيق فى نزاع فنى بين مهندس روسى وآخر أمريكى . قد تكون القصة تعبيرا عن مفهوم عدم الانحياز ولكنها تتضمن على أية حال استقلالية السلوك المصرى وخصوصيته . على أن هذا لايعنى أن يوسف إدريس بدعوته إلى الخصوصية كان ضد الحضارة الغربية بل كان معها ، وداعيا إلى الاستفادة منها دون التفريط فى خصوصيتنا الفكرية والتعبيرية الفنية

ولعل قصة «الحادث» أن تكون مثالا على ذلك . ففى هذه القصة تبرز جرأة طفل غربى فى السباحة بتشجيع من والديه على حين تقف أم ريفية مصرية ترتعش خوفا على الطفل ، وهى فى قريتها تحرم ابنها من أى ممارسة مماثلة خوفا عليه ، مما جعل منه جثة متضخمة بليدة . إنها دعوة واضحة للتعلم من الغرب وهى جزء من رؤيته الإنسانية العامة .

إن تركيز يوسف إدريس فى قصصه على البعد الجنسى باعتباره القانون الأكبر فى الحياة الإنسانية بل فى إيقاع الكون كله ، هو فى الحقيقة امتداد لرؤيته ودعوته إلى احترام ومعايشة ماهو طبيعى ، غريزى ، بدائى ،

أصيل ، بما يتيح للإنسان التحرر من القيود والأنظمة القمعية والمصطنعة سواء كانت أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية ، أو سياسية أو فكرية أو حياتية عامة التى تحول دون انطلاق إنسانيته التلقائية . ولعلنا نجد هذا المفهوم فى قصته «أحمد المجلس البلدى» هذه الشخصية الريفية البسيطة التى ناضلت طويلا من أجل تركيب رجْل صناعية بدلا من رجله المقطوعة . ولكنه سرعان مايتخلص منها بسبب عرقلتها لعلاقاته التلقائية المباشرة مع أبناء بلدته . وفى قصة «يموت الزمار» نقرأ هذه الصرخة ذات الدلالة العميقة فى أدب يوسف إدريس «ما أبعد المسافة بيننا وبين البدء» !

وقد يكون استكمالا مفيدا لتعرفنا على عالم يوسف إدريس القصصى أن نتبين الملامح الأساسية كذلك لمنهجه فى التعبير عن هذا العالم . إن يوسف إدريس يعبر عن عالمه وأفكاره بالأحداث . إنه يبدع فى حكاية تفاصيل هذه الأحداث ، وفى التتبع الدقيق لمساراتها وتحولاتها سواء بشكل مباشر ، أو من خلال تحليله للدواخل العميقة لشخصيات قصصه وتفسير ردود فعلها وتحولاتها النفسية والاجتماعية وقد يغلب التحليل والتفسير النفسى الباطنى لشخصياته فى المرحلة الثانية من كتاباته القصصية على المتابعة الوصفية الخارجية التى كانت تتسم بها المرحلة الأولى من هذه الكتابات . ولهذا تختلف البيئة القصصية فيما بين المرحلتين فقد يغلب على المرحلة الأولى السرد المتماثل مع الحركة الطويلة الزمنية المنطقية العادية للأحداث ويغلب على المرحلة الثانية التداخل بين لحظات الزمان المختلفة والانتقال فيما بينها انتقالا غير منطقى أحيانا تعميقا للتأثير الإبداعى للقصة فقد نبدأ القصة فى بعض الأحيان من نهايتها مثلا كما فى قصة «النداهة» .

ويحرص يوسف إدريس فى صياغته القصصية على التعبير بالجملة الاسمية كما سبق أن أشرنا ، وذلك خلقا وتأكيدا للحضور والمعايشة الحية الحميمة . فضلا عن غلبة ضمير المتكلم فى كثير من قصصه الذى يضفى على القصة جوا من الإفضاء الذاتى المشبع بروح الشعر ، وإن جنح أحيانا إلى الخطابية الزاعقة . وهو يستخدم لغة هى عجينة مكثفة لينة فى آن من الفصحى والعامية النابعة من طبيعة الأحداث والأجواء والشخصيات التى تصورها القصة .

على أن يوسف إدريس مغرم كذلك فى كثير من أبنيته القصصية بالاستعانة لا بالأحداث والتحليلات والتفسيرات وإنما بالصمت والسكون تعميقا نفسيا ودراميا للحظة معينة من لحظات أبنيته القصصية ففى قصة «النقطة» نقرأ «المشهد صامت ساكن .. صمت داكن ولكنه فى نفس الوقت غير مضىء» . والواقع أن الصمت كأداة تعبيرية فى قصصه هو تعبير عن الباطن النفسى الدّال أكثر ، ماهو تعبير عن حقيقة خارجية . نقرأ فى قصة «حالة تلبس» وهو يصور متابعة عميد الكلية للفتاة وهى مستغرقة فى امتصاص سيجارتها . «الدنيا حافلة» بمؤامرة صمت تام ، سكون غريب لايمكن أن يكون بفعل قوة خارجية قاهرة سكون ليس خارجه سوى العدم ، سكون عالم خال من الحياة تماما . ليس فيه حياة سواه وسواها وهى فى أقصى درجات الاستمتاع وهو فى أقص درجات الانفعال» . وفى قصة «حوار خاص» نقرأ «كانت العربية تنطلق بسرعة مائة وعشرين كيلو مترا ، وكان الصمت — إلا من أزيز الهواء والموتور . كاملا ، حيث صمت الصحراء الأصفر ، حيث الكون حين تتوقف الحركة خارجه وكأنه مات» وفى قصة «معجزة العصر»

«الصمت المطبق سوف يحل صمت سيمتد إلى آلاف السنين» . وفى قصة «الجرح» نقرأ «لاشىء سوى السكون» .. سكون غامض مثير . ملىء بأسرار وألغاز ، سكون الأسر ومعسكرات الاعتقال سكون مرعب مخيف ، سكون البحيرة التى عبدها القدماء» .. وما أكثر الأمثلة الأخرى .

من تشخيص يوسف إدريس للمشاهد الخارجية والمشاهد النفسية الداخلية ولمختلف التحولات والتعابير الرمزية عن الخفايا والخبايا العميقة وبالثنائيات المتصارعة المتصادمة فى المجتمع وداخل النفس وبين الفرد والمجتمع وبين الرجل والمرأة ، من التطلع إلى تحقق ماهو طبيعى ، أصلى ، ضرورى ، ينتسب إلى لحظة حميمة من لحظات البدء البعيد ، وإن يكن فى الوقت نفسه يدق أبواب الحلم القادم المأمول ، من قلب هذه العملية المتوترة المشحونة بالتناقضات والمجاهدات .. تبرز القيم الجمالية لقصص يوسف إدريس ويرتفع نشيج رسالتها الفنية والإنسانية .

والواقع أن أدب يوسف إدريس عامة هو فى جوهره أدب رسالة ، بل أدب دعوة جهيرة ، ناقدة محرّضة ، دعوة للعودة إلى ، الانطلاق نحو ، كل ماهو صحّى ، وصحيح ، وطبيعى ، وحر ، وعدل ، وإن لم تفقد هذه الدعوة صياغتها الفنية المبدعة . ولهذا نجد يوسف إدريس فى قصة «العملية الكبرى» يسخر بل يدين أستاذه الطبيب الكبير الذى يمارس الجراحة من أجل الجراحة كمجرد متعة علمية . لا شىء من أجل ذاته . كل شىء من أجل الإنسان . ولهذا فالقصة عنده رسالة أخلاقية واجتماعية وإنسانية ومعرفيّة ، وهى رؤية واقعية شديدة الواقعية مهما اختلفت أشكالها وأساليبها التعبيرية والفنية بل يكاد أدب يوسف إدريس أن يكون محاولة للإجابة العملية على التساؤل الكبير والخطير الذى نجده فى نهاية قصة «حامل الكراسى» . وهى قصة الرجل المصرى الطيب الذى أمره «بتاح رع» منذ آلاف السنين أن يحمل هذا الكرسى . وهو ينتظر أن يأمره «بتاح رع» ليضعه على الأرض وعندما يكشف له راوى القصة أن فى الكرسى قطعة من جلد غزال مكتوب عليها «ياحامل الكرسى .. لقد حملت مافيه الكفاية وأن لك أن تملك الكرسى ... وحين تموت يكون لأولادك ... ويقرؤها لحامل الكرسى ، لايستجيب الرجل لما يقول ، لأنه لايعرف القراءة وهو لايصدق قراءة الراوى له ، إلا إذا قدم له أمارة تدل على علاقته بـ «بتاح رع» . ويسأله «معاك أمارة» ؟

ويقف الراوى عاجزا ، ويرفض الرجل الطيب إنزال الكرسى ويواصل مسيرته المضنية ويتساءل الراوى ماذا يفعل ؟ هل يسقط الكرسى عن كتف الرجل بالقوة ؟ أم يكتفى بالسخط عليه أم يرثى لحاله ، أم يصبّ اللوم على نفسه هو لأنه لايعرف الأمارة !

وفى تقديرى أن قصص يوسف إدريس وأدبه عامة هى محاولة مسئولة لكى يعرف الأمارة ويمتلكها ، أى يعرف ويمتلك القانون الذى يتيح للشعب المصرى أن يَبدأ كرسيه التاريخى الذى يحمله على كاهله طوال هذه السنين ، وأن يصبح صاحب الأمر والنهى فى النهاية .

إن البحث عن «أمارة» هو البحث عن قانون لصناعة وعْى أفضل ومستقبل أفضل لشعبنا المصرى وخاصة لقواه المنتجة العاملة المطحونة وهذه هى جوهر الرسالة الجليلة العميقة لأدب يوسف إدريس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبراهـيم فتحـى

« أرخص ليالى » والنص الاستعارى

يقال أن يوسف إدريس ابتداء من مجموعته « أرخص ليالى » يقف بين طريقتين فى إدراك العالم والتعبير عنه وكانت الطريقة السابقة لكتاباته عند جيل الرواد — فيما يقال — طريقة « متعالية » ترفع عقيرتها محذرة من الواقعية ومن الصيغة المصرية المحلية فى الأداء اللغوى ، وتدعو إلى « الالتزام بالخيال والفصحى »[1] . أما الطريقة التى أعقبت كتاباته عندما يسمى بجيل الستينيات فكانت فيما — يقال — طريقة استعارية » لا تحاكى الواقع ولا علاقة لأحداثها بقوانين الواقع الخارجى وتنحو إلى « التعالى » والشاعرية والتجريد .

وبعبارة أخرى لقد اختلف يوسف إدريس عن أدباء المدرسة الحديثة من جيل الرواد : طه حسين ومحمود تيمور فى مرحلته الأخيرة وتوفيق الحكيم د. حسين فوزى ، فهم قد نزعوا إلى تصوير ما يسمى « بقوانين الحياة الأبدية والحقائق الثابتة والمثل العليا وإلى الارتفاع عن « الموضوعات الخاصة فى البيئات المحدودة » أى إلى التجريد المتعالى من ناحية والنزعة الجمالية اللغوية من ناحية أخرى[2]

ولم يكن يوسف أقل اختلافا عن تصور آخر « حداثى » للقصة القصيرة فى الستينيات والسبعينيات وهو تصور فى الكتابة النقدية قد لا يتمشى مع الاتجاهات الفعلية فى الإبداع . وربما تشابه هذا التصور الحداثى اللاحق مع نزعة جيل الرواد السابقة فى بعض النقاط ،. إن إدوار الخراط (« مختارات » القصة القصيرة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

---

(١) ب . م . كربر شويك ترجمة رفعت سلام . الإبداع القصصى عند يوسف إدريس ص ١٦٧ نقلا عن مقال يوسف إدريس « المصرية الجديدة » مجلة صباح الخير ٢٦/ ٤ /١٩٥٦ .

(٢) د . ناجى نجيب الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس دار الهلال ص ٤٩ .

السبعينات) يوضح أن العمل الأدبى ليس شريحة من الحياة ، فالحياة شىء والعمل الفنى داخل الحياة شىء آخر ، وليس انعكاسا للمجتمع ولا لوعى الكاتب بل هو صياغة للسعى نحو المعرفة ونحو التواصل فى هذه المعرفة : تشكيل لإدراك مشترك وكامن لأهوال الحياة والموت ومعايشته . وبنية متعينة لأسئلة وأشواق إجابتها فى السؤال نفسه وتحققها فى التوق نفسه .

ولا شك فى هذا التصور الحداثى النقدى أكثر إرهافا ودقة من مفهومات جيل الرواد فيما يتصل باستقلال الملكة الجمالية عن الواقع الاجتماعى التاريخى (وبعد ذلك تفترق الطرق بين الاتجاهين) .

ولم يكن يوسف إدريس يلتزم الصمت فى تحديد موقعه الفنى . فقد ظل يؤكد أن الفن تعبير عن الإنسان فى بيئته الخاصة المحددة بحدود الزمان والمكان أو هو تعبير عن الخاص قبل العام (أو عن العام فى الخاص) والفن عنده بخلاف العلم ظاهرة إنسانية محلية ومهمته التعبير عن إنسانية الشخصية المصرية[٣]

أما عن قصاصى الطليعة الأدبية من الستينيات فصاعدا فكاد يصرّح بأن ما يكتبونه ليس قصة قصيرة على الإطلاق وبأن مئات القصص التى يكتبونها ويراها غيره جيدة « ما أنزل الله بها من سلطان » بل هى « أى كلام » أو « أشعار مفككة » (العدد الأول من « شموع » مارس ١٩٨٦) ومحاولة لتقليد طريقة « نتالى ساروت » فى الكتابة ولكن هناك عند صبرى حافظ محاولة لعقد مصالحة بين طريقة كتاب الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وبين طريقة يوسف إدريس وتذهب تلك المحاولة إلى أن يوسف إدريس قد تحرك بعيدا عن « حساسيته » الأولى فى قصصه المبكرة وهى الحساسية ذات الأساس « الكنائى » بالواقع أى التى تقوم على محاكاة تفاصيل الواقع فى تجاورها ومنطق تعاقبها . واتجهت الحركة عند يوسف إدريس فى هذا الزعم بعد منتصف الستينيات إلى حساسية جديدة — مثل حساسية الأجيال اللاحقة إلى حساسية « استعارية » تهجر منطق التسلسل السببى والتتابع الخطى الأفقى إلى منطق التشابه أو التماثل الشعرى وهو منطق رأسى يقوم على النسق أو النموذج المتخيل ، تترابط الكلمات فيه لأن معانيها وتداعياتها متراكبة لا لإنها تشير إلى وقائع متجاورة[٤]) وتقيم وجهة النظر هذه تضادا بين قصص أرخص ليالى وبين قصص أخرى لنفس الكاتب مثل « الأورطى » وقصته ذى الصوت «النحيل» والعصفور والسلك وبيت من لحم (صبرى حافظ)

محاولة لقراءة قصة أرخص ليالى (ويقال إنها كنائية)

تصور القصة «لحظة» «أفلتت من التعاقب الزمنى المعتاد لحظة حنق وإحباط يصاحبها وعى شديد الحدة . إن عبد الكريم لم يرفض كوبا من الشاى «الثقيل» دفع به إلى أرق بعد أن نام أمثاله .، وأين يسهر وهو أنظف من الصينى بعد غسيله ؟ ويتحول وعيه بنفسه والعالم حوله

---

(٣) نفس المصدر ص ٤٩/ ٥٠ نقلا عن حديث ليوسف إدريس فى مجلة المجلة العدد ١٦٩ الصادر فى يناير ١٩٧١ .

(٤) د . صبرى حافظ « أدب ونقد » ديسمبر ١٩٨٧ .

إلى واقعة مسنونة وكأنه نصل سكين وتتجمع أحداث حياته كلها فى شعور واحد من الغضب والضيق . ولحظة التوتر هذه تعترض مسار حياته المعتادة وتفصله عن الانغماس الدائم فى الأشياء حوله ، وتقيم مسافة بينه وبين ما يتحرك ويسكن . إنه يرى نفسه فجأة غريبا يشق طريقه وسط كائنات لا ينتمى إليها . وينزلق فى هذا الضيق والتبرم وكأن أكتافه تنوء بحمل « البشت » الثقيل الذى غزله بيده من صوف النعجة إنه يحاول فى قسوة « أن يضم نفسه » وفى غمرة هذا الشعور يحملق وعيه فى صورته التى كونها عن نفسه ويعيش معها . ويتحدث الراوى عن عبد الكريم بأوصاف لا تنتمى إلى الكائنات الحية : أنفه مقوس طويل وكله حفر سوداء صغيرة ، وجلد وجهه « النحاسىّ الأصفر » منكمش وتوازى أطراف شاربه قمم حواجبه وتمهد هذه الصورة الخارجية لإحساس بفقد العالم لصورته المعتادة ، وانهيار مكوناته والتفافها حول تجربة عبد الكريم فالذى يلبل كيانه أنه ما أن دخل إلى الزقاق حتى ضاعت منه ساقاه الغليظتان المنفوختان ولم يعد يعرف موضع قدميه الكبيرتين المفلطحتين اللتين تشقق أسفلهما حتى يكاد الشق يبلع المسمار فلا يبين له رأس

والصورة الاستعارية لتماسك بنائه الجسدى ثم لتبعثره وضياعه وسط أطفال « كالفتافيت » يلعبون « ويتسربون » بين رجليه «ويسرح » واحد من بعيد « وينطحه » وهذه اللحظة الشاردة بتجربتها الجسدية الغليظة والإحساس بالثقل والتبعثر معا ، تفرض على أفكاره وعلى « تيار وعيه » التصلب فى لعنات ومشاعر متخثرة وتساؤل مهتز عن معمل التفريخ الذى يأتى منه أطفال أكثر من شعر رأسه وتتضخم الأفكار والذكريات متثاقلة متتابعة تقطعها ومضات مباغته شديدة التألق من أمنيات .

والاستعارة الحاكمة للسرد هى صراع الظلام والنور ، الموت والحياة ، الصدأ والتألق .

فبيوت القرية ترقد أمامها أكوام السباخ كالقبور

● ولا يدل على الأحياء المكنسين إلا مصابيح متناثرة فى الدائرة المظلمة .

● هذه المصابيح عيون جنيات رابضات يقدح منها الشرر

● ويأتى نورها الأحمر الداكن متبخترا من بعيد ليغرق فى سواد البركة .

● رائحة الماء الصدىء فى المستنقع تتلوى وشخير النائمين يمتد مع انتشار الظلام والقرية جبانة (مقبرة)

● عبد الكريم لم تكن فى عينيه قمحة واحدة من النوم وكان مخه أروق من ماء الطرمبة وأصفى من العسل الأبيض

الخفير الذى أعطاه كوب الشاى ، سواد الشاى وأفعوانية الخفير (مثل تلوى ــ رائحة الماء الصدىء) وبسمته الزرقاء .

السلاسل اللغوية :

نلاحظ أن الصورة الاستعارية المهيمنة فيما سبق تتفادى اللغة الشعرية المحفوظة التى أصبحت ملكية خاصة لصفوة تحتكر اللغة الصحيحة والأدب الرفيع وتجعلها بمنأى من حياة الشعب فالسلسة من الصور والألفاظ الشعرية التى اتخذت معيارا للتقييم كانت تجسيدا لنظرة إلى العالم تنظر بازدراء إلى المتصل الزمانى المكانى فى الهنا والآن وإلى تنوع التجربة الحسية الفردية وبدلا من ذلك تقدم التصورات النهائية الكلية

المستمدة من الأدب القديم والفلسفات المقرة ولها قدرة مزعومة على تجاوز الوقائع الفردية والتفاصيل والجزئيات الكثائية إلى نماذج استعارية للجوهر الإنسانى الموحد (إنسان الصفوة فى عصر من العصور بعد أن يضفى عليه طابع كلى)

إن يوسف إدريس يقتلع فى أرخص ليالى من عالم الهنا والآن الروابط الزائفة المفروضة عليه ، وهى الروابط التى دعمتها خرافات أيديولوجية عتيقة ، وصيغ لغوية أدبية رفيعة .

فهو يحاول تدمير صورة قديمة للعالم وبناء صورة جديدة اى تدمير استعارات بالية وتقديم نماذج جديدة تتحكم فى تجاور الوقائع .

وتأخذ المحاولة بناء «سلاسل» مختلفة متوازية ومتقاطعة سلاسل من الصور اللغوية (باختين) ونلاحظ أنه يقدم فى هذه القصة سلسلة الجسم فى جوانبه المختلفة الفسيولوجية والحيوية . وسلسلة الملابس والطعام والشراب والجنس والموت فصورة العالم هنا يتم بناؤها حول الجسد الإنسانى والوعى الإنسانى فى منطقة التماس الحسى وردم الهوة العتيقة بين الكلمة والجسد فهو يعيد للجسد اعتباره وللكلمة واقعها .

ووصف جسد عبد الكريم والشخصيات الأخرى يعتمد على سبيكة من النعوت المنجذبة إلى الدينامية الحية للأفعال والمواقف ، ويصبح الجسد شخصيه قصصية .

فهناك وصف تهكمى تهريجى ساخر لهذا الجسد فى حفره وانبعاجاته ولجسد امرأته ورقدتها كزكيبة الذرة المفروطة وقد تبعثر حولها الصغار الستة كالكلاب الهفتانه ولجسد الشيخ عبد المجيد وهو يقع من فوق مدار الساقية إلى حوضها بعد أن دفعه عبد الكريم .

وبالإضافة إلى ذلك هناك الوصف الفانتازى فلو أن احدا عن له أن يقضى حاجته فى الواسعة ورأى عبد الكريم مزروعا فى وقفته كزوال المقاتة أمام وجه البركة الداكن ، لظن فى التو أن الرجل مسه شيطان أو لبسته شيخة .

ولا تقع القصة بدورها فى مستنقع شبكة من الجزئيات التجريبية أو كومة شذرات وقطع مبتورة فهى تحاول تقديم صورة كلية من توازى السلاسل اللغوية وتقاطعها فعبد الكريم يحلم بأن يخطف رجله إلى صحبة مضيئة فى الغرزة حيث مباهج القهوة على البيشة وكرسى الدخان لولا انه خاوى الوفاض وليس معه قرش .

وتأخذ صيغة التمنى صورة سلسلة طعام وشراب : امرأته تشعل الموقد وتسخن له رغيفا وتحضر الفلفل الباقى من الغداء وحبذا لو كان قد بقى شىء من الفطيرة التى غمزتها بها أمها فى الصباح وآه لو صنعت له بعدها كوزا من الحلبة وجلس كسلطان زمانه .

وتتقاطع سلسلة الطعام والشراب مع سلسلة العمل فى صيغة التمنى فسلطان زمانه يجلس يرقع الثلاثة مقاطف ويصنع لها آذانا فالمتعة المتخيلة ناشئة عن نشاط الإنسان الحيوى ونتاج لمضمون حياته بأكمله . فاللذة عمل وصحبة وتذوق وامتلاء للحياة وترابط بين الفعل والرغبة .

ونواصل السير مع « يوتوبيا » عبد الكريم فى سلسلة اللذة آه لو سحب عصاه المشمش ذات الكعب الحديد ، ومر على صديقه وانطلقا الى عزبة مجاورة فهناك سامر وليلة حنة وغوازى وشخلعة وعود وهات إيدك

ويسقط الظل بين الأمنية والتحقق فمن أين يا عبد الكريم « النقطة » ؟

فالصورة المتخيلة التى تحكم تقييم الأحداث هى كلية حياة جمعية لحمتها وسداها العمل والطعام والشراب والضحك والمزح والنشاط والجنس .. وهى تحتضن الموت داخلها ولا تلعب السببية الدور الأساسى فى حركة الأحداث كما أن منطق العالم القصصى لا يتحول إلى واقعة تمكن ملاحظتها . على نفس مستوى الوقائع

سلسلة الموت :

إن معمل التفريخ فى القصة أقوى من الموت على الرغم من أن الجوع لا محالة قاتل للأطفال والكوريرة (الكوليرا) سرعان ما تجىء فتطيح بنصفهم . وأكوام السباخ كالقبور المهملة ولكن البطون السنة تأكل الطوب وجيش النمل من الصغار يزحمون الطريق ولا يعرف عبد الكريم شيئا عن الفتحة التى فى الأرض أو فى السماء والتى منها يجيئون ويلعن الداية التى شدت رجل الواحد منهم والبذرة الحرام التى أنبتته . ألفاظ واحدة تصف الحياة الإنسانية وحياة الطبيعة . دون استعارة بلاغية :

وعلى الرغم من أن القصد الواعى فى القصة قد يكون التحسر على أن الليالى الرخيصة وجنسها الروتينى الذى يمارسه الناس ينجب جيوشا من الأفواه غير المجدية إلا أن منطق القص أو بناءه يقذف بذلك القصد الواعى إلى الهامش .

فالركود العفن الميت يحيط بالقرية . والعمل يتحول إلى إنهاك قاتل . وسوق البهائم راكدة نامت . والعمدة بخيل مثل أكلى ثمار العمل ، قد تنطبق السماء على جرن القمح قبل أن يعمل ليلة لوجه الله والأوبئة تجتاح القرية وتحصد الأرواح حصدا .. ولولا كثرة الإنجاب فى تلك الفترة من الزمان لا نقرض السكان .

وأن نجد الموت فى هذه القصة ولا فى غيرها من قصص يوسف إدريس باعتباره نهاية حياة فردية فى تقابل حاد ساكن مع الحياة . سنرى تيمة الموت الضاحك ، أو المحاط بالضحك فى قصص هذه المجموعة مثل المأتم وفى قصص لاحقة مثل شيخوخة بدون جنون فالموت الفردى ممتص ذائب فى نمو الجماعة .

فالزمان فى هذه القصة ليس رحلة إلى الموت أو قوة تدمير وفناء فحسب ، فهو داخل متصل زمانى مكانى يسمح بالربط بين حياة خصبة (تاريخ) وبين الأرض (مكان) زمن نمو وازدهار على الرغم من كل القبور مفتوحة الفم .

الحداثة والنص الاستعارى

وهنا نتساءل مع الكثيرين أحقا تكشف الاستعارة عن تشابهات جديدة لا عن مجرد التجاور المكانى مثل الكناية ؟ وهل يمثل هذان الشكلان المجازيان تقابلا (تضادا) بين الجانبين الأساسين فى اللغة ؟ وهل يستغرق هذان الشكلان كل سياق لغوى بحيث يصبح من المستحيل الخروج على سيادة أحد هذين القطبين ، بحيث هما متناظران ؟

ويجيب الكثيرون ومنهم امبرتو اكو Umberto Eco فى دراسته دور القارىء بأن تأثير الاستعارة (الكشف عن روابط ضرورية وعن صدق إبداعى متخيل رفيع) يعتمد على تراكم تأثيرات تجاور كنائى ومدها على استقامتها . فالكثير من الاستعارات يمكن تعقبها إلى سلسلة تحتية من روابط كنائية والربط بين امرأة ذات رقبة طويلة

بيضاء والبجعة ذات الرقبة الطويلة البيضاء بعلاقتى تجاور تجعل من الممكن استعارة البجعة للمرأة .

ومن الممكن الوصول إلى استعارات جديدة لا عن طريق الكشف والإبداع بل لأن اللغة فى تاريخها الطويل تشكل شبكة كنايات متعددة الأبعاد ، كل منها تفسره مواضعه ثقافية لا تشابه جوهرى . ويقال إن الاستعارات مبنية على مواضعات ثقافية عرضية . بل إن بعض النقاد يعتبرون أن الاستعمال اللغوى فى ذاته استعمال استعارى ، فأى استعمال للغة معناه التعامل مع شىء ما باعتباره مندرجا فى تصنيف ما ،فى تماثل محدد . وما أن يفتح الإنسان فمه حتى يتكلم بالاستعارة دون أن يدرى .

ويقول ديفيد لودج ــ ومفهومه واسع الانتشار فى مصر فهو صاحب العلامة التجارية الخاصة بأن النص الحداثى استعارى ، أن إحدى طرق تمييز أدب الحداثة هى قبوله وجهة نظر سوسير عن العلاقة بين العلامات اللغوية والواقع ، باعتبارها علاقات تحكمية لذلك أولت الحداثة ظهرها للفكرة التقليدية للفن بوصفه محاكاة للواقع واستبدلت بها فكرة الفن بوصفه نشاطا مستقلا ذاتيا وأعلن أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ويعنى أننا « نؤلف » الواقع الذى ندركه بواسطة أبنية عقلية ثقافية المنشأ وليست طبيعته ، وأن الفن هو الذى يجدد هذه الابنية ويعمل على تغييرها[٥] ومن أين يأتى الفن ؟

من فن آخر ونظل إلى الأبد داخل سجن اللغة وعنده أن حركة البندول بين سيادة القطب الاستعارى أو الكنائى ظلت مستمرة طوال الفترة الحديثة فهى ناجمة عن علة داخل النظام الأدبى المغلق على نفسه . وأى سحر أسود أو أبيض لن يستطيع أن يجعل هذا النظام الأدبى قادرا على النفاذ داخل الواقع .

ونلاحظ أن الطابع الاستعارى عند يوسف إدريس منبثق عن نظرة عميقة إلى الحياة وليس مستمدا من كتب الآخرين أو من اللا وعى والنماذج الأصلية الفطرية المزعومة ومن المؤكد أن الاستعارات الأسطورية تطمس الفروق الكيفية بين وقائع العالم ، وتهدد بأن تختزل الأدب إلى عدد ضئيل من النماذج القصصية .

وماا أكثر التماثلات والتشابهات فى قصص يوسف إدريس ولكن قصصه ليست كما تقول مارى مك كارثى Mary Me Carty ذريعة شبحية لإدخال فرقة رقص كاملة من رموز تلبس أسمالا استعارية وأسطورية وريش عصافير وجلود وحوش .

العصفور والسلك و « نظرة »

ولنقارن قصة « نظرة » من مجموعة أرخص ليالى « الكنائية » والعصفور والسلك باعتبارها « استعارية » (صبرى حافظ) قصة نظرة عن طفلة صغيرة تنشب قدميها العاريتين كمخالب الكتكوت فى الأرض وتهتز وهى تتحرك ثم تنظر هنا وهناك بالفتحات الصغيرة الداكنة السواد فى وجهها وتخطو خطوات ثابتة قليلة وقد تتمايل بعض الشىء ولكنها سرعان ما تستأنف المعنى رغم حملها الثقيل المتأرجح على رأسها وهى تعبر الشارع المزدحم

(٥) David Lodge Working with Structurolism Routledg & Kegon Paul 1981, P.5. ولنفس المؤلف The Modes of Moderm Warting.

والعربات تقطع الشارع وتكاد تدهم المارة ولكنها واقفة فى ثبات تتفرج وتتابع كرة يتقاذفها أطفال فى مثل حجمها وأكبر منها وهم يهللون ويصرخون .. وراحت مخالبها الدقيقة تمضى بها وقبل أن تنحرف استدارت على مهل واستدار الحمل معها وألقت على الكرة والأطفال نظرة طويلة ..

القصة الثانية عن عصفور مثل البنت مخالبه تنشب برفق والسلك يتمايل والعصفور يتمايل ويتشبث اكثر مثل البنت وحملها ثم طار وحوم حول الوليفة كما ترفرف نظرة البنت حول أشباهها الأطفال اللاعبين .

وعلى الرغم من أن العصفور نال ما تمنى ولم تنل الطفلة / الكتكوت إلا مزيدا من التحرق والامنية إلا أن السلك ومكالماته تشبه من حيث القيمة البنائية العربات المنطلقة فى الشارع الذى تعبره الطفلة دون اكتراث .

التشابه فى البناء لا فى اننا امام قصة واحدة فى صيغتين ووصال العصفور ووليفته ونظرة الطفلة إلى أتراب ممكنين لهما القيمة الاستعارية ذاتها .

وليست المماثلة فى الحدوتة بل فى « الوظائف » والأفعال والدلالة بين المرجيحة وبيت من لحم بين الحساسية الكنائية والاستعارية .

القراءة على روح المرحوم والبنات وأمهن حول المقرىء الكثيف المتدفق قوة وصحة وحياة البنات تتهدج منهن الانفاس فى المواقد .

وخاتم الأم مثل المرجيحة ينتقل من إصبع لأصبع .

والصمت هنا مثل الصمت فى المرجيحة إرادى ثقيل الوطأة .

إلا يمكن أن نقول مع « فريال غزول » معممين قصة « الشيخ شيخة » لتشمل معظم أعمال يوسف إدريس إن ما يبدو وقائعيا تسجيليا لحالة ما سيكشف عن جوهر ما أى ما يكون كنائيا قائما على المحاكاة قد يكون استعارة ممتدة ، مجازا لما هو أبعد من السطح المرئى ؟

الا يطرح ذلك للمناقشة جدوى تصور النص الاستعارى الحداثى عند ديفيد لودج ؟ والتضاد الحاد بين استعارة وكناية .

المرجيحة وبيت من لحم

الزوج طاجن مشروخ « وآه يا نبوية ياقتلانى » هل تكتفى بما يقدمه لها ؟ ومات وابنه ووريثه زير مشدوخ مثله يختفى فى المستشفى . وكان الابن قد رأى التنافس الذى استوى على اقدامه بين امه واخته فى حل الكعوب وتسريح الشعر وقرص الخدود حتى تحمر . وأمه وأخته لاهم لهما إلا دار إرضاء المعلم النمر الكبير بمحفظته وعلبة أفيونه وأكتافه العريضة .

نص يوسف إدريس فى واقعيته المستمرة

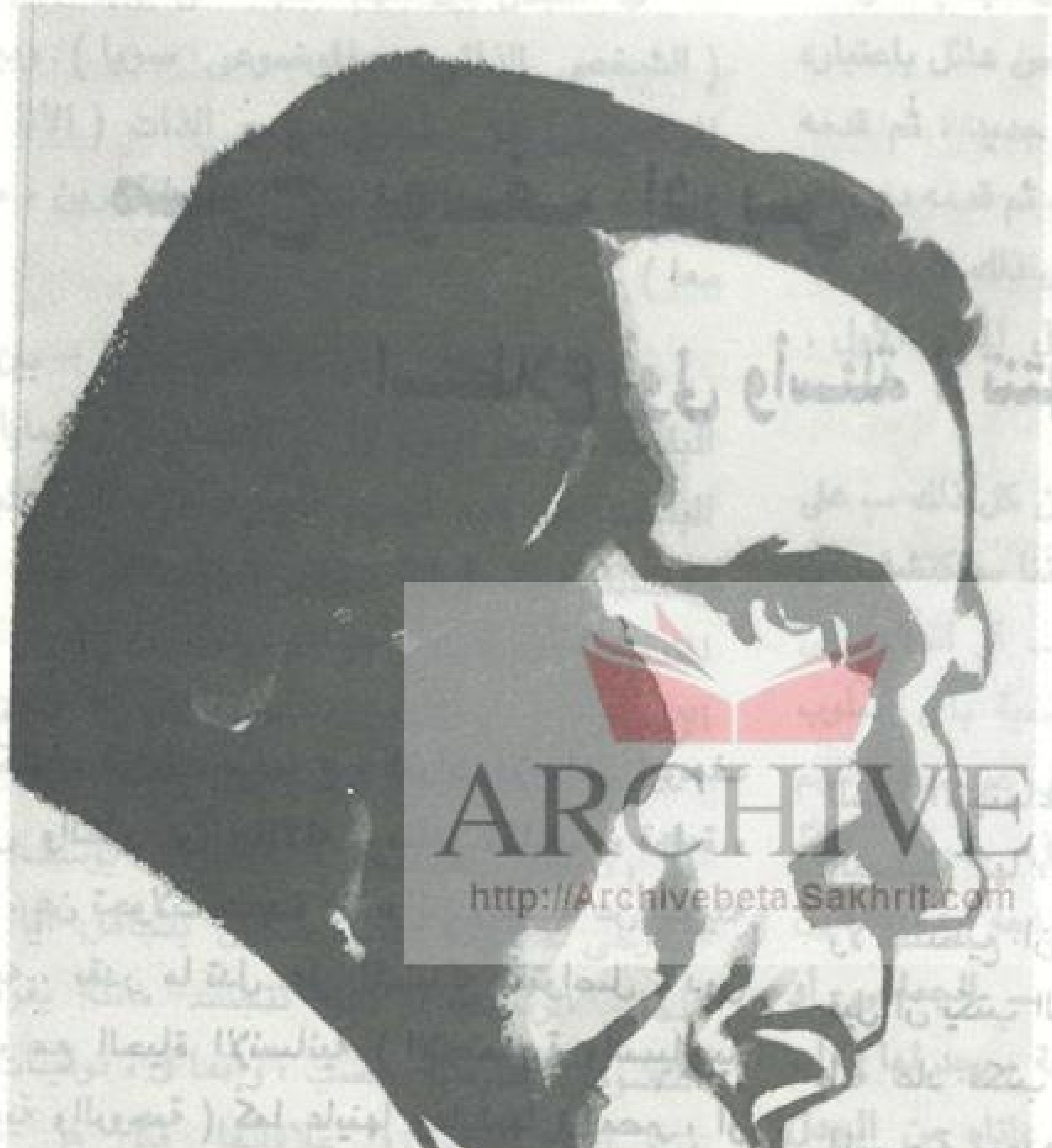
إن يوسف إدريس قدم منذ البداية وحدة متناقضة من ابنية تصورية متباينة ونجد عنده الكثير من التحويل والتعديل فى الصيغ القصصية وهى تترابط معا فى القصة الواحدة سيرة شخصية وصيغة تحقيق أمنية ومحاكاة هزلية لحكمة عتيقة وخيال يوتوبى ولن نجد دلالة كل صيغة باطنة داخلها بل فى التشكيل المتبادل لها جميعا وانصهارها المتسق وتظل قصصه تتناول دراما الجماعة

المتآلفة ونزاعتها مع الفردية وتناقضات التقدم الدامية (النداهة / الحادث) ويستلهم يوسف إدريس بالإضافة إلى ذلك العناصر المسرحية الدرامية أى مؤثرات المنظر والمشهد فى السوق والمناسبات الاجتماعية ، وهى مؤثرات قائمة على تأدية حركة ذات دلالة وهى عناصر توجد فى الواقع مستقلة عن الكلمة ويلعب عنده هيكل المنظر

والصور التى تسترعى البصر وحركات الإفراد وأجزاء أجسامهم دورا « رمزيا » واضحا . وهو يجيد التقابل بين وضعين مختلفين فى تقابلات تفصيلية تنساب فى خط مستقيم وهو لا يبخل علينا أبدا بتعليق مسرف فى طابعه الفكرى وبمشاركة وجدانية صاخبة من جانب الراوى فى أحداث السرد ترتفع إلى الذروة فى النهاية فلابد من « قفلة » للستار . ويلغى سرده التفسيرى الذكى إمكان التردد فى تحديد الموقف فمن المسلم به عند الراوى أننا نقتسم معه افتراضاته .

ومن المؤكد يختلف فى الأسس الجوهرية عن فنانى الستينيات والسبعينيات الذين نظلمهم كثيرا لو طمسنا معالم تميزهم وراء كلمة الاستعارة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



سامى خشبة

مسرح يوسف إدريس :

استطلاع أولى وأسئلة لا تنتهى !.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تكشف قراءة « مجموع » التراث الإبداعى ليوسف إدريس والكثير من مقالاته ، مثلما تكشف « قراءة » حياته ، عن تحولات عديدة فى جوانب رئيسية عن تكوينه وإنتاجه ، بقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل ، دون هدوء ، مع الحياة الإنسانية (الاجتماعية والسياسية والثقافية والروحية) كما عاينها وعايشها فى مصر ، أو كما تمثلها واستصفاها مجردة أو مطلقة ـــ فى ذهنه ، وبقدر ما تدل على اشتباكه المتواصل مع تجاربه الشخصية الرئيسية الأخرى ـــ التى لم يتركها تمرّ دون معاركتها ، أو كأنه لم يعشها أبدا .

إننا لا نستطيع ـــ ونحن فى شك أن نستطلع بعض المعالم الرئيسية فى تجربته الدرامية المسرحية ـــ التى ضمت ثمانى مسرحيات فحسب خلال نحو أربعة وثلاثين عاما ـــ لا نستطيع أن نتجاهل أنه اشتغل بالسياسة والصحافة ، معارضا أو مؤيدا لبعض الأسس الهامة للبنية الاجتماعية التى أفرزها التاريخ ، ومعترضا على التسليم بها ، أو على التسليم بها دون نقاش . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه كتب القصة بامتياز مبدع قبل أن يكتب الدراما المسرحية ؛ ولا نستطيع أن نتجاهل أنه عاد فكتب القصة والرواية ، أثناء كتابته للدراما المسرحية وبعدها . ولا نستطيع أن نتجاهل أنه انشغل انشغالا مسئولا ، حمّله الكثير من الهموم الحياتية « العلنية » ـــ كدخول السجن أو الفصل من العمل ، أو فقدان حظوة السلطة التى كان يحب أن ينالها دائما ، عارفا أنه ينالها « بشرط » .. مثلما لا نستطيع أن نتجاهل أنه أشار فى كثير من كتاباته الإبداعية والتأملية ، إلى تجاربه الفعلية مع الموت ، أو مع الجنس ، أو مع الفقر ، أو مع الثراء ، أو مع علاقات الأبوة والبنوة والزوجية ، أو مع الإدمان ، أو مع « المعرفة » ، التى كان يسميها « الثقافة » .

لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من ذلك وغيره ، إذا كان لنا أن نسبُر بأمانة وحساسية ، تُماثل أمانته مع الكتابة ، وتُماثل حساسيته المتفجرة — أبعاد تراثه ، خصوصا تراثه المسرحى ، الذى قدمه فى البداية ، وكأنه « إفراز » عادى لموهبته ، ثم قدمه بحماس هائل باعتباره مجرد اكتشاف لقالب مسرحى أصيل جديد ، ثم قدمه باعتباره معالجة لقضية إنشائية تؤرقه ، ثم قدمه دون أى « تقديم » من خارجه ... ولكنه رغم كل ذلك لا يبدو أنه كان يهتم بأن يكون كاتبا مسرحيا فى المقام الأول .

ثم لا نستطيع أن نتجاهل شيئا من كل ذلك — على الأقل فى عملية الاستطلاع الأولى — لأننا سنكتشف من البداية أن يوسف لم يقنع بأسلوب — أو اتجاه فنى واحد ، ولم يلتزم أبدا بالمبادىء المدرسية بأى أسلوب ينتسب — أو ينسب إليه ؛ وأنه لم يتوقف عند حدود الهم الإجتماعى السياسى ، ولا انطلق فى خلوات الهمّ الميتافيزيقى أو النفسى الوجدانى حين واجه أيا منها دون أن يعود منه إلى الهمّ الاجتماعى — الجماعى أو الشخصى — أو كل هذه الهموم مجتمعة ، يجد لها معا ، ويحاول أن يصوغ — بالكتابة — ما عاناه من الجدل بينها .

والحقيقة أن هذا الاستطلاع الأول ، سيكشف لنا عن عدد من محاور الجدل لا يمكن تجاهلها :

● الجدل بين الأشكال — أو الأنواع : القصة والرواية والدراما المسرحية .

● الجدل بين الأساليب والاتجاهات ، التى تراوحت بين ما يمكن تسميته بالواقعية وبين ما يمكن تسميته بالتعبيرية (أو أنواع منهما) وما يمكن أن يكون امتزاجا بينهما وبين تنويعاتهما جميعا .

● الجدل بين الهم الاجتماعى وبين الهم الفردى (الشخصى الذاتى ، والموضوعى سويا) وبين الهم الميتافيزيقى على مستوى مصير الذات (الأنا المنفردة ذاتها) أو مصير الإنسانية (الأنا والآخرين ، ممتزجين معا) .

● الجدل بين المواقف الأساسية : بين موقف الباحث عن حل لهموم الواقع الاجتماعى وقضاياه ، وبين الباحث عن فهم لهموم الوجود الإنسانى البيولوجية والفلسفية والسلوكية ، وبين الباحث عن فهم لذاته — المندمجة مع ذلك الواقع الاجتماعى أو الوجود الإنسانى — أو المنفصلة عنهما معاً كلّ الانفصال .

ولا يمكن للاستطلاع فى تراث يوسف الدرامى المسرحى — بوجه خاص — أن يتجاهل أيا من هذه المحاور الرئيسية . لأنها تتجسد ماثلة بقوة ، لا فى النصوص المسرحية فحسب ، وإنما فى « توقيتات » إبداع هذه النصوص ، وفى علاقاتها بكل من « النص » الإدريسى المتكامل : من القصة والرواية والمسرحية والمقال ، و « نصّ » حياته نفسها ، التى عاشها . يستخرج منها ما يكتبه أو ما يعيشه ويعانيه .

●

ولم يكن غريبا أن يبدأ يوسف إدريس مغامرته فى عالم المسرح بمسرحية « واقعية » هى : « ملك القطن » ؛ ولكن ما يحتاج إلى تفسير ، هو أن يفكر يوسف فى الكتابة المسرحية على الإطلاق ؛ ونحن نرجو أن يرشد هذا

التفسير خطواتنا فى بعض أرجاء عالم يوسف المسرحى الذى لا يخلو من التركيب ، إن لم يكن التعقيد فى كثير من الأحيان .

●

لقد عرضت مسرحية « ملك القطن » للمرة الأولى فى الفترة نفسها — تقريبا — التى عرضت فيها أولى مسرحيات صديق يوسف وزميله نعمان عاشور ، وهى مسرحية (الناس اللى تحت) ونحن لا نعرف من منهما سبق صاحبه إلى الكتابة للمسرح ، وإنما نلفت النظر إلى ظاهرة أكثر شمولا ، وهى أن كل كتاب القصة والرواية ، من نفس الجيل ، بدءوا الاتجاه إلى المسرح فى الفترة الزمنية نفسها (ما بين ١٩٥٦ و ١٩٥٨ تقريبا) . لقد كان بعضهم — مثل نعمان عاشور ، بحكم ما نعرفه عن حياته (من سيرته الذاتية) — متعلقا شخصيا بالفن المسرحى (خصوصا بالفرجة الموسمية المنتظمة على مسرحيات الريحانى ومحمد ثم محمود تيمور ويوسف وهبى) الأمر الذى كان يمكن أن يؤدى بنعمان إلى التفكير فى الكتابة للمسرح ؛ أما يوسف إدريس ، قبل « ملك القطن » فكانت حياته مرتبطة ارتباطا كاملا بالكتابة القصصية ؛ فلماذا فكر « يوسف إدريس » فى الكتابة للمسرح ؟

... وحتى منتصف الخمسينيات — على الأقل — كانت القصة (والرواية) هما النوعان الأدبيان السائدان فى الحياة الإبداعية المصرية ؛ ولم يكن يبدو أن العصر عصر مسرحى . ورغم وجود كتاب لا معين للمسرح — مثل توفيق الحكيم وعلى باكثير ومحمود تيمور وفتحى رضوان وعزيز أباظة وغيرهم ؛ ورغم وجود فرقتين تابعتين للدولة آنذاك ، (وفرقة واحدة خاصة) على الأقل ؛ رغم كل ذلك ، فإن العصر لم يكن عصر سيادة الدراما المسرحية ، وإنما كان عصر سيادة القصة والرواية . وكانت موهبة يوسف إدريس قد أثبتت نفسها إثباتا قويا للغاية فى مجموعاته القصصية الأولى ، وكان النقاد قد اعتبروه بالفعل رائداً لتيار جديد ، واقعى ، كما أطلقوا عليه ، فى الكتابة القصصية ، وكانت أبواب النشر مفتوحة أمامه على مصاريعها . فلماذا قرر أن يكتب للمسرح ، بل أن يحول بعض قصصه إلى مسرحيات ؟

الحقيقة أن هناك من الدلائل ، كامنة أو واضحة ، فيما كتبه يوسف إدريس للمسرح ، ومنذ مسرحيته الأولى ، وفيما قرره بنفسه بعد ذلك (كتابة أو فى حوارات معه ، منشورة) تشير كلها إلى انه اراد شكلا أو قالبا ادبيا يتلاءم مع جيشان الواقع من حوله ، وما خلقه هذا من جيشان أو فوران داخلى عند أديب ثورى ، مرهف مثله .

ورغم أن السيادة « النوعية » فى الإبداع ، وفى التلقى الأدبيين ، كانت عنده للقصة وللرواية ، فإن العصر كان يتجه إلى الشكل المسرحى ، يحتاجه ، ويفرضه فرضا . فالإجابة على تساؤلنا عما دفع يوسف إدريس إلى الكتابة المسرحية ، لابد أن تبدأ بالبحث فى المناخ العام الذى كان سائدا فى مصر آنذاك : المناخ دفع كل القصاصين من جيل يوسف إلى الكتابة المسرحية : من نعمان عاشور ، إلى سعد الدين وهبة إلى ألفريد فرج ، ثم من عبد الرحمن الشرقاوى ، إلى رشاد رشدى ، إلى لطفى الخولى : ثم من محمود السعدنى ، إلى نجيب سرور ، وميخائيل رومان ، وغيرهم ، على دفعات متتالية .

لا تشغلنى هنا الرؤى التى عبروا عنها والاختلافات الشاسعة أو المحدودة فيما بين تلك الرؤى ؛ ولا تشغلنى الأشكال التى بدعوا بها ، ولا الأساليب التى أبدعوها ، أو تلك التى وقعوا تحت تأثيرها (من الواقعية الإبسنية إلى الواقعية التشيكوفية ، أو الجوركية ، إلى التعبيرية من سترندبرج إلى إلمررايس ـ حسب ما كان متوفرا نسبيا من ثقافة مسرحية آنذاك فالتعبيرية الألمانيّة لم تعرف فى مصر أبدا أو تقريبا ـــ إلى ملحمية بريخت أو قناعية بيرانديللو أو تاريخية شكسبير الملحمية بمذاقها الرومانتيكى أو المتلونة بألوان بريخت أو ماكس فريش أو دور ينمّات إلى عبثية بيكيت ويونسكو .. إلخ) ... لا يشغلنى كل ذلك ، فما يشغلنى هو انجذاب القصاصين إلى الشكل المسرحى الدرامى ذاته ، أى إلى التعبير عن رؤاهم تلك ، وعن انشغالاتهم بهذا الشكل الدرامى المسرحى ، وفى مقدمتهم يوسف إدريس الذى كان النقد قد نصبه سيدا للقصة القصيرة « الواقعية » .

●

ربما كان يوسف إدريس (بحكم أشياء كثيرة) من أوائل أبناء جيله هؤلاء ، الذين شعروا بالمغزى التاريخى لما حدث فى مصر بعد أزمة مارس ١٩٥٤ ، أو ربما كان قد « حدَس » بطريقته الخاصة ، التى تمتزج فيها بعض أساسيات « المعرفة » بالبصيرة النافذة ، رغما عن ماركسيته .

مبكرا ، حدس يوسف إدريس أن البناء الخارجى للعالم القديم قد اكتمل انهياره ، وأنه قد صعدت سلطة جديدة تتحدث بلسان ومصطلحات « عالم جديد » تطمح إلى بناء أسسه وإقامته ، وأن كل التناقضات والنقائض التى كانت جدران العالم القديم تحبس حركتها وتكتم تفاعلات غليانها قد انطلقت ـ أو أُذِن لها بأن تنطلق وتتحرك وتتفاعل ، وتنفث أبخرتها فى الهواء ، وتصنع مناخا جديدا ، ساخنا ، غير مقيد بقيود ظاهرة على الأقل ، ومشحونا بكل الاحتمالات ويشمل الجميع . وحدَس أن معنى ذلك المناخ هو أن الصراع بين كل مكونات ـــ نقائض ومتناقضات ـــ العالمين القديم الذى تقوضت جدرانه ، والجديد الذى لم ترتفع أعمدته ـــ ما يزال دائرا ، وتحتدم حدّته باستمرار ، بعد أن أصبح صراعا مفتوحا وعلنيا ، تقوده « سلطته الجديدة » نحو إرساء أعمدة العالم الذى تريد بناءه انتصاف الخمسينيات وإلى أجل لم تكن قد اتضحت حدوده بعد) .

لم يكن كل المتحدثين باسم « العالم الجديد » يتحدثون لغة واحدة ، رغم أنهم أعلنوا أنهم يسعون إلى هدف واحد تقريبا ، ولكن من اتجاهات مختلفة ، بل متقابلة أحيانا . ولم يكن هذا الهدف هو الإجهاز على قيم العالم القديم ، أو ما تبقى منها ، ومؤسساته ، بل لعل كثيرين منهم كانت تشغله مسألة « بقاء » بعض تلك القيم ، إن لم يكن « الإبقاء » عليها وإنما كان الهدف « المشترك » هو البحث عن ، ثم صياغة ، قيم « عالم المستقبل » الذى بدأت عملية وضع أسسه المادية بالفعل . وكان المعنى الواضح لكل ذلك ، هو أن الواقع المصرى قد دخل مرحلة جديدة وفوارة بعد انتهاء ازمة مارس ١٩٥٤ ، حيث تحولت أهداف النظام الجديد ـــ عمليا ـــ من مجرد التغيير الشكلى للبناء الاجتماعى ، إلى الطموح لتغيير جذرى لا يوجد قصور محدّد عنه ، الأمر الذى جعل النظام يتحول إلى محرك لعملية سياسية اجتماعية تحررية شاملة ، يتهدم فيها البنيان الداخلى للعالم القديم (يتهدم ، ولكن لا يختفى) ولا تتلاشى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انقاضه الأمر الذى يجعل الوجود الإنسانى، بنسيجه الاجتماعى ــ الثقافى، وبمجموعة منظومة قيمه، تدخل حالة من السيولة المحتدمة : وإذا لم يكن الكاتب « مراقبا » ؛ إذا كان « مشاركا » بشكل أو بآخر ؛ إذا كان يريد « التثبيت »، أو يريد لحركة التحول أن تزداد احتداما لكى تزداد وضوحا، فإن الشكل القصصى (فى القصة أو فى الرواية) الذى كان يعرفه يوسف إدريس حتى ذلك الحين، ليس هو الشكل المناسب لمثل تلك المشاركة. إن الشكل المسرحى، يصبح هو أكثر - أو أقرب ــ الأشكال الأدبية قدرة على التعبير عن تلك الحالة من موقع « المشاركة »، لا من موقع المراقبة (لقد ظل الكثيرون من « الكبار » وأيضا من الجيل نفسه، يراقبون فحسب، ثم يحللون، سواء احتواهم الصمت، أو كتبوا، فإنهم كانوا فى موقع المراقبة، أكثر من ــ بل : ليس ــ المشاركة).

المشاركة، جعلت يوسف إدريس بذاته (وزملاءه الذين اتجهوا لكتابة الدراما المسرحية)، أحد النقائض الماثلة فى البناء الجديد ؛ وفى مرحلة لاحقة، تحول ــ وتحول بعضهم معه ــ إلى « صانع أسئلة » عن مغزى هذا العالم، وعن جدواه. وفى حالة يوسف بالذات، امتدت أسئلته إلى أبعاد أخرى، أكثر جذرية، تقترب من حافة الميتافيزيقا نفسها.

●

لم تكن القصة ــ كما يعرفها آنذاك يوسف وجيله (ولا الرواية) تنفع فى هذا العمل. وكان بديهيا أن يكون يوسف ــ سيد القصاصين الواقعيين ــ أول من يستطيع أن يكتشف تلك الحقيقة : فالقصة ــ كما يعرفها ــ رصْد لجزئية صغيرة من الواقع القائم (خارجى أو باطنى، لايهم ؛ فهو لم يكن متقيدا بالمفهوم النظرى للواقعية السائد فى محيطه آنذاك). والقصة كما يعرفها، استبصار متعمق ونافذ فى مساحة محدودة (نموذجية نمطية، أو متفردة وشاذة، لا يهم، للأسباب نفسها) من هذا الواقع، الجماعى الاجتماعى، أو الفردى النفسى (والاجتماعى أيضا) الحقيقى أو المتخيل. وشخصيات القصة، حتى وإن لم يكونوا نمطيين محددين بأنموذج عام، حتى وإن كانوا منفردين تماما، لا بد أن يدلوا على وجود سابق، مكتمل، متمثل فى غيرهم من أشباههم أو من الذين تتفرق فيهم صفاتهم. القصة، تنبع من عالم ساكن ثابت مكتمل ؛ والحركة فيه حركة مفروضة، يفرضها ذهن الكاتب، وتؤطرها كلماته، ويطلقها خيال القارىء.

●

ولقد رأى يوسف ــ وربما كان هو أول من رأى ــ أن القصة التى يعرفها بما وصفناه خير المعرفة ليست قادرة، أو : لم تعد قادرة ــ بما هى كذلك ــ على الوفاء بالاحتياجات التعبيرية والنفسية الأكثر إلحاحا لهذا الواقع، وهو يتعرض لكل تلك العمليات، من هدم وبناء وتصارع واستشراف للمستقبل، وحماية ــ قاهرة أحيانا ــ للبناء الجديد حتى من بعض مكوناته نفسها، ومن بقايا وأنقاض القديم التى تريد ــ أو يراد لها ــ أن تدخل فى تكوين العالم الجديد.

وعرف (أم : حدس ؟) أن القصة ــ كما كان يعرفها ــ لم تعد قادرة على الوفاء باحتياجاته هو النفسية كمبدع. وهنا سنواجه الجزء الثانى من الإجابة على السؤال : لماذا اتجه أصلا إلى الكتابة للمسرح ؟

إنه الجزء من الإجابة المتعلق بيوسف نفسه،

إن تتبع « النص » الإدريسى الإجمالى خلال السنوات التالية (ست سنوات) وهى سنوات تميزت بالصمت المسرحى ، وفيض قصصى وروائى فى الوقت نفسه (فلم تظهر الفرافير إلا فى عام ١٩٦٤ ، واستغرقت كتابتها سنتين تقريبا ، تخللتهما فترة مرض طويلة) ... إن هذا هذا التتبع هو ما سيفرض الأسئلة التالية ، حول مغزى « الفرافير » — الأسلوب والبناء والرؤية — والمسرحيات الثلاثة التالية : المهزلة الأرضية ، والجنس الثالث ، والمخططين ؛ ثم المسرحية الأخيرة : البهلوان .

هل كان الاستغراق فى الشكل القصصى والروائى ، والصمت المسرحى طوال السنوات من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٤ ، تعبيرا عن إحساس بتجمد أو بانتكاس حركة التناقض الهائلة - التى كانت قد بدأت فى ١٩٥٤ وعن إدراك لمغزى هذا التجمد ؛ وعن الاحتياج إلى شكل ينبع من الثبات لا من الحركة ؛ ويرتبط بالقائم أو ينشغل به ، لا بالمستقبل ؟ . أم أن الانشغال بهذا الشكل القصصى (فى القصة والرواية على السواء) كان نوعا من الآلية « الإبداعية — الفكرية — النفسية) يتيح « تثبيت » متغيرات ، تنهمر ، وينهمر تغيرها المتلاحق كالأنقاض المتهاوية أو كالطوفان بسرعة تحتاج إلى « شكل » يسيطر على بعض أجزائها (بل : جزئياتها) : وهى متغيرات — وتغير — فى الواقع وفى الذات معا ؟ وهل كان اليأس من « النهاية السعيدة » لحركة الواقع (التاريخ) هو السبب فى الوصول إلى حافة الميتافيزيقا (أو إلى ما وراء هذه الحافة) فى « الفرافير » كلها ، وفى بعض مكونات المسرحيات الثلاث التالية على الأقل ؟ أم كان اليأس من إمكانية تكامل — إن لم يكن اندماج — الذات والواقع ، هو ما حقق ذلك الاندماج الفريد — والذى لم يتكرر أبدا — فى المسرح ، بين « رموز » البشر و « رموز » التاريخ و « رمز » الحركة التاريخية الدائرية ، الأبدية ، الذى جسده بناء « الفرافير » جزءاً بجانب جزء ، ومشهداً وراء مشهد، وطبقة من « البناء — المغزى » فوق طبقة ؟

●

إن الأسئلة قد لا تنتهى ، وكذلك الإجابات ؛ ولابد لنا أن نتوقف فى مكان ما ، على رجاء القدرة على السَّعى من جديد ! .

وبتكوينه كأديب كاتب مبدع . إن يوسف ينتمى إلى نوع من المبدعين الذين لا يستطيعون التعامل مع الواقع القائم (الاجتماعى ، أو الفردى الشخصى) ولا مع المستقبل ، بعقلية المؤرخين أو الصحفيين ، أو — حتى — المحللين النفسيين ؛ لا يستطيع أن يتعامل مع ما يبدو أنه « ثابت » فيتركه ثابتا ولا يسلم بما يبدو من ثباته ؛ ولا مع ما يبدو انه « نمطى » وآلى — فقط — على « نوعه » فيتركه على ما يبدو من الظاهر أنه حقيقة (وربما يكمن هنا منبع تقييد نقاده الأوائل لأعماله بعجلية الواقعية التقليدية) . لا يستطيع أن يتعامل مع « الزمان » باعتباره ماضيا دائما ، مكتملا أو منتهيا مغلقا ؛ ولا باعتباره حاضرا دائما ؛ ولا باعتباره فى الحالتين : ماضيا أو حاضرا ، كيانا ساكنا « مختوما » ولا حركة فيه سوى ما تدركه الحواس ، ولا مستقبل له أو علاقة له بالمستقبل الذى لا حدود لاحتمالاته .

إن الصراع الدرامى ، الذى يكفله تلقائيا الشكل المسرحى (هكذا يبدو أن يوسف قد تخيل وهو يكتب أولى مسرحياته) هو الذى يضمن — دائما — ألا يكون الزمان ساكنا ، وألا يتعامل معه الكاتب باعتباره منتهيا فى الماضى — كما يعتبره المؤرخ (أو الروائى التقليدى)

ولا باعتباره مسجونا فى الحاضر ــ كما يعتبره الصحفى القصاص ، ولا باعتباره مسجونا فى سجن مزدوج « ماض ـ حاضر » ، شقاؤه هو الفصل بين السجنين الزمنيين ــ كما يعتبره المحلل النفسى . والصراع الدرامى الذى يكفله الشكل المسرحى (حسبما كان يوسف يعرف) هو الذى يكفل له أن يجسّد رؤيته ــ للواقع ــ بحرية ــ فى الصورة أو فى الحالة الصراعية السياسية التى يدركها .

الشكل المسرحى ــ هو الشكل الذى كان يكفل للجيل كله أن يعبرّ عن حساسيته الخاصة إزاء ــ وفى ــ عالم منساب مشتبك النقائض ــ فقد صلابته بعد انهدام عمد وقوالب العالم القديم وتهاوى أنقاضه ، والبدء فى تأسيس عالم جديد ، فقط ، لم تكن معالمه قد اتضحت بعد ، بل إن أنقاضا من العالم القديم كانت تستخدم فى البناء الجديد ؛ ولم يكن لهذا الجديد أنموذج سابق يحتذى .

●

ولكن إذا لم يكن لهذا العالم الجديد ، والمزمع بناؤه ، أنموذج سابق ، فإن يوسف لم يكن يستطيع أن يبدأ مغامرة الكتابة للمسرح دون أنموذج سابق ؛ وهو على كل حال يسمع ويقرأ نقّاده فيجدهم يصفونه بأنه « واقعى » ؛ وإذا كان قد كتب قصصه على غير غرار ، ودون أن يحتذى ــ كغيره ــ الأنموذج الواقعى المقرر المستقر والمحفوظ ، فإنهم ــ رغم ذلك ــ وصفوها بأنها واقعية (رغم كذا أو كذا .. !) . ولكنه كتب قصصه على هذا النحو ، لأنه كتبها كما يحكيها ؛ ولكنه لن يستطيع أن يكتب مسرحية كما يحكيها ، لأن المسرحيات لا تُحكى . إنه بحاجة إلى أنموذج . والمناخ الأدبى والفكرى ، الذى يظلله ــ مع جيله ـ ملىء بكلام المسرح الواقعى باعتباره : المسرح الذى يستطيع التعبير عن حركة « الواقع » من إبسن إلى تشيكوف مرورا بجوركى بالطبع . والحقيقة أن الثقافة المسرحية السائدة ــ خارج دائرة المتخصصين آنذاك ؛ لم تكن تدرك أهمية وجود أسلوب مسرحى آخر (ربما باستثناء معرفة وجود الأنموذج الشيكسبيرى ؛ أو أنموذج برناردشو الذهنى ، أو بعض النماذج الكلاسيكية ؛ ولم يكن لأى من هذه النماذج قدرة على الجذب ؛ ولم يكن الفكر المسرحى قد نما بعد إلى المرحلة التى أدرك فيها إمكانية تفجير هذه النماذج والاستفادة من شظاياها ؛ أما الأنموذج الشعبى وتجسداته المختلفة ، الأجنبية أو المحلية ، فلم تكن فكرة التوجه إليها قد تهيأت شروطها بعد) . فإذا كان الأنموذج الواقعى التقليدى ، هو الأنموذج الذى تكرسه الحركة الفكرية والنقدية التى ارتبط بها يوسف ؛ وإذا كانت الثقافة المسرحية السائدة تمنح لهذا الأنموذج كل هذه المكانة فلماذا لا يكون هو الأنموذج الذى يجب احتذاؤه ؟ خصوصا أنه الأنموذج القادر على احتواء « سيولة » الواقع الاجتماعى ــ السياسى ، وإجبار هذه السيولة على الدخول فى قالبه ليعطى للحركة غير المنتظمة اتجاها ومعنى : ولذلك تُكتب « ملك القطن » فى هذا الأسلوب « الواقعى » التقليدى ، الذى يسعى إلى نسج « قصة دراماتيكية » تعكس التحليل الطبقى للواقع (بأكثر مما تعكس الواقع نفسه ــ أى تعكس تصورا ذهنيا عن الواقع ، لا صورته ــ وهذه مشكلة معرفية مشهورة تستحق العودة إليها ، لأنها لم « تقتل » معرفة بعد) على أن يتم توزيع الشخصيات وعلى الخانات التى يرسمها التحليل ، وبحيث يضمن التوزيع توضيح كل من الطبقات ، والعلاقات فيما بينها ، وإمكانيات التواصل مع فعلية الانفصال . وليس أكثر دوامانيكية لطرح إمكانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التواصل ، من قصة حب بين أكثر أعضاء الطبقتين المتواجهتين « براءة » وقربا من « الإنسانية » الأولى ، التى كانت قبل أن تقسمها مسألة الملكية إلى طبقات (ولعله مما يستحق التأمل ، أن قصة الحب نفسها ، هى التى استخدمها يوسف السباعى فى رواية « رد قلبى » لكى يتيح فرصة عبور الفجوة بين الطبقات) .

ولكن قرب المسافة الزمنية بين كتابة « ملك القطن » وكتابة « جمهورية فرحات » ، تملى علينا أن نفترض أن « الأنموذج » الواقعى التقليدى لم يكن هو الاختيار النهائى والوحيد ليوسف إدريس (كما حدث مع نعمان عاشور) وأن نفترض أيضا أن المقاربة الخارجية المباشرة فى الواقع ، وتحويله فى ذات الوقت إلى إشكاليات فكرية كبيرة (حتى ولو باستخدام الحكاية الشعبية أو التاريخ) كما فعل الفريد فرج ، لم تكن هى المقاربة التى استقر عليها عزم يوسف إدريس المسرحى : ففى « جمهورية فرحات » يكاد يختفى التحليل الطبقى تماما ؛ ويكاد التصور الذهنى عن الحركة الاجتماعية ، عن نهايتها السعيدة ، يختفى أيضا تماما ؛ وتكاد نهاية الشخصيات ، والدراماتيكية الساذجة للقصة ان تختفى كلها أيضا ؛ ويكاد مركز الاهتمام ، الدرامى والفكرى أن يتحول من البناء الخارجى للواقع ، إلى البناء الداخلى لذهن شخصية واحدة ؛ يفترض أيضا أنها تنتمى إلى « الخصوم الطبقيين » أو أنها — على الاقل — مخلب قط — أو كلب حراسة ، لهؤلاء الخصوم (وهى الشخصية الرئيسية ، وتكاد تكون الوحيدة — فى المسرحية : الشاويش فرحات نفسه) .

فهذه مسرحية لا تنتمى بأى شكل إلى الأنموذج الواقعى التقليدى (حتى وإن تبنت نفس القاعدة الفكرية واستندت إليها) ، ويمكن الزعم بأنها لا تنتمى إلى أى أنموذج شائع أو موجود فى محيط يوسف إدريس المسرحى ، ولا فى محيطه الفكرى العام ، وهى تمثل أنموذجا مقابلاً لذلك الذى انتمت إليه « ملك القطن » .

وهذا التقابل — إن لم يكن التناقض — بين أسلوب كل من المسرحيتين اللتين كُتبتا فى فترة زمنية واحدة تقريبا — يدفع إلى افتراض ان يوسف لم يكن قد حَسَم بعد مجموعة مترابطة من الإشكاليات الفكرية والفنية متعلقة بإدراكه لحركة الواقع الاجتماعى من ناحية ، وبإدراكه لوضعه الشخصى ودوره فى هذا الواقع من ناحية أخرى ، ومتعلقة بالتالى بالأسلوب الفنى الملائم — ليس لمجرد « التعبير » عن إدراكه ، بل لبناء هذا الإدراك وصنعه : فالإبداع عند يوسف كان هو « منهج التفكير » الوحيد الذى أتقنه — طوال حياته ، تماما كما أن تلك الإشكاليات التى وصفناها الآن ، ربما لم تحسم أيضا — عنده — طوال حياته أبدا .

●

هل كانت « اللحظة الحرجة » ، التى كتبت بعد نحو سنتين — محاولة لطرح المشكلة (مشكلة إدراك كل من حركة الواقع الاجتماعى — أو التاريخى . وإدراك وضعه الشخصى ودوره) والتوصل إلى « قرار » بشأنها ؟

هناك فى المسرحية ما يغرى بهذا الافتراض ، رغم أن النقد الواقعى قد أحكم « سجن » مسرحية « اللحظة الحرجة » فى إشكالية « تردد البورجوازية الصغيرة » بين الالتزام الوطنى — الاجتماعى وبين التحلل من الالتزام ؛ وبين الجماعية والفردية ؛ وبين الشجاعة والجبن .. إلخ .. إلخ .. وربما يتزايد هذا الإغراء عندما نكتشف العلاقة المضمونية — بل والأسلوبية — بين « اللحظة الحرجة » وبين قصص مجموعة « حادثة شرف » التى

كتبت فى نفس شهور كتابة المسرحية .

ولعله من اللافت للنظر ، والجدير حقا بدراسة مستقلة ، محاولة الكشف عن العلاقات المضمونية والأسلوبية بين « أنواع » الإبداع الأدبى عند يوسف إدريس ، وبين التحويلات فى الأسلوب وفى زوايا النظر وفى أنواع « الهموم » فى الأنواع الإبداعية الثلاثة التى استخدمها يوسف (القصة والرواية والمسرحية) .

نتوقف هنا – بالسرعة اللازمة عند ظاهرة واحدة ، تشير إلى أن الرواية وحدها عند يوسف إدريس . هى التى تثبت عند الأسلوب الواقعى والمنظور الاجتماعى (بشكل فضفاض حقا ، ولكن بدرجة عالية من الالتزام) . أما القصة القصيرة والمسرحية ، فإنها لا تثبتان عند هذا الأسلوب ولا ذلك المنظور .

بل إن « التردد » بين أنواع من الأسلوب والمنظور ، فى النوعين (القصة والمسرحية) يقابله – فى نفس الفترات الزمنية . ثبات فى المنظور والأسلوب كليهما ، فى الروايات .

ففى فترة زمنية واحدة (مثلا) هى فيما بين ١٩٥٨ و ١٩٥٩ ، كتب يوسف : « حادثة شرف » (فى القصة القصيرة) و « اللحظة الحرجة » فى المسرحية ، ولكنه كتب « الحرام » و « البيضاء » فى الرواية : ولا شك أن أى تحليل مضمونى وأسلوبى للأعمال الثلاثة – من زاوية البحث عن علاقاتها الداخلية كإنتاج فترة زمنية واحدة ، سوف يلقى أضواء « تبادلية » ذات مغزى : ولكن ما يعنينا هنا ، هو أن التفسير الاجتماعى ، الموضوعى ، لمسرحية « اللحظة الحرجة » واعتبارها مسرحية « واقعية » حول تردد البورجوازية الصغيرة ، وعزلها وراء جدار الموضوعية عن إشكاليات يوسف الذاتية ، سيكون تفسيرا ناقصا ، وبالغ السطحية ، لعمل استخدام الشكل الدرامى لكى « يوضح » ما كان ذاتيا تماما فى قصص « حادثة شرف » وما أصبح إشكالية تاريخية فكرية وأخلاقية فى « البيضاء » وما تحول إلى محنة اجتماعية أخلاقية ، ولكنها روحية أو معنوية أساسا فى « الحرام » ؛ وهو ما يمكن وصفه بأنه تجربة « الاغتصاب » ومعاناتها من زوايا مختلفة وفى سياقات مختلفة وفى « ردود فعل » مختلفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ألفريد فرج

« الفرافير » .. فى زمانها واليوم

فى نهاية الخمسينيات ، وعلى مدى الستينيات كان المسرح المصرى يجتذب أضواء كثيرة ساطعة ، ويجتذب الكتاب والفنانين .

فبعد بداية مثيرة لنعمان عاشور (المغمطيس) ولكاتب هذه السطور (سقوط فرعون) انضم لفريق كتاب المسرح المنتظمين « ميخائيل رومان » و « سعد الدين وهبه » و « يوسف إدريس » ثم « صلاح عبد الصبور » و « عبد الرحمن الشرقاوى » .. وقدم جيل جديد كلا من « على سالم » و « محمود دياب » و « نجيب سرور » .

ولكن السفن المسافرة فى هذا البحر المتلاطم والحاشد بجمهور متجدد ومتزايد كانت تبحث فى النجوم وأضواء الشواطىء عن أدلّة للمسار ، وعلامات للطريق ، ووجهة ومنطق وهوية .

هذه كانت لياما عجيبة .. أيام زخم الإنتاج والنجاح والأسئلة الكثيرة .

ولتعلم مدى القلق والاهتمام الذى صاحب النجاح ورافقه ، ستجد أن كاتبا كبيرا مثل « توفيق الحكيم » يكتب بعد ثلاثين عاما من الإنتاج المسرحى المنتظم كتاب « قالبنا المسرحى » الذى يعرِّف بالأشكال الفولكلورية المسرحية ، وشبه المسرحية ، ويدعو الكتاب للانتباه إليها .

كما نجد أستاذا ومفكرا مسرحيا هو الدكتور « على الراعى » يجمع أوراقا مسرحية قديمة من الأسواق النائية للإعداد لكتابيه « الكوميديا المرتجلة » و « مسرح الدم والدموع » وهكذا .

ولكن هذا لم يكن كل ما يدور فى المرجل المسرحى الصاخب . فقد التفت جيلنا باهتمام بالغ إلى ما أحدثته الأوبريت الشعبية « يا ليل يا عين » من نجاح ساحق ، وهى نسيج من الفولكلور الغنائى والحركى ومن الفولكلور المصاغ فى أطر حديثة وعلمية للغناء والقص .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما كان ملء السمع والبصر تجربة فرقة رضا للفنون الشعبية ، والفرقة القومية للفنون الشعبية بعدها ، بما وجه نظر وزارة الثقافة لإنشاء فرقة الموسيقى العربية .

وحتى الفنون التشكيلية والموسيقى عرفت الطريق إلى الفولكلور والتراث .

وهل كان هذا كله تيارا بعيدا عن الأحداث السياسية فى الخمسينات ، وملحمة الاستقلال ورفض التبعية ومحاولات تمصير الاقتصاد والتنمية الاجتماعية والثقافية ؟

كان هذا كله نسيجا واحدا متجانسا وتيارا ثقافيا وفكريا عاما .

ولكن الفن يعرف دائما خصوصية الأسلوب للفنان ، فبينما كان كاتب هذه السطور يجد محاولات « توفيق الحكيم » فى استلهام التاريخ والتراث الشعبى المطبوع فى حلاق بغداد « ألف ليلة وليلة » و « المحاسن والأضداد » للجاحظ ، ثم يلملم الطبعات والتسجيلات ليتهيأ لكتابة « الزير سالم » فى إطار مسرحى حديث .. كان « يوسف إدريس » مشغولا بفلول المسرح الشعبى الفقير المتجول والمراكز الإقليمية ، يحيى الموالد والأفراح ..

هذا المسرح الذى يسمونه « السامر الريفى » والذى تخلف ربما عن مسرح عرفته بلادنا فى القرن التاسع عشر وقبله باسم مسرح « المحبّظين » أو « المجندين » بمعنى « المحرضين » على الفضائل .

وهكذا فاجأنا يوسف إدريس بمسرحيته الرابعة «الفرافير» التى أثارت زوبعة نقدية جديدة بها جرأة المسرحية ، وغرابتها ، وقوة موضوعها .

وقد كتب « يوسف إدريس » فى مقدمة الطبعة الأخيرة لمسرحيته (مكتبة مصر ١٩٨٨) وبحق : « إنك وأنت تقرأ هذه المقدمة (اقرأ ايضا هذه المسرحية) لا تحس بالاستغراب لكثير مما جاء فيها ، وكأنها آراء سبق لك أن قرأتها أو سمعت بها ، لكنها لم تكن كذلك عام ١٩٦٤ كانت شيئا جديدا تماما على المسرح العربى كله ، وكان مجرد المناداة بها عملا جريئا يستحق من الكاتب قطع رقبته الآن كل شىء يبدو عاديا ، وليس بمستغرب أن هذا الرأى الذى كان قريبا عام ١٩٦٤ ــ سرعان ما أخذ ينتشر ويأخذ به كتاب من المغرب ومن سوريا ومن الكويت وتونس ، بل يأخذ به المسرح التجارى كمسرح تحية كاريوكا .. »

وهذا صحيح . فقد عرف المسرح الشعبى بأشكاله المتعددة الطريق إلى الأضواء بأقلام كتاب الأجيال التى تأثرت بمبادرات « يوسف إدريس » . ولعل « الفرافير » أن تكون قد فتحت أفقا جديدا للمسرح لا يقل أهمية عن الآفاق التى فتحتها غيرها من المسرحيات القليلة الرائدة .

وتعتمد « الفرافير » على أسس الفن المسرحى الشعبى ، وهى الشخصيات المثبتة والثنائية الفكاهية والتمثيل فى الفراغ المسرحى ، بلا قيد لإطار ، والمفارقات الصارخة ، والنقدات اللاذعة ، ومقْرعة الفرفور الشهيرة .

ولا يتقيد المسرح الشعبى بمنطق الزمان والمكان ، ولكن قيده الوثيق هى العلاقة الثابتة بين قطبيه : (السيد » و « الفرفور » فى مسرحيتنا) .

وموضوع « الفرافير » لم يكن إقل اثارة من شكلها ، ويدور حول علاقة « السيد » بالتابع وهى علاقة ظالمة يتمرد عليها « الفرفور » دائما حتى يضرب فيتوقف العمل

وينقطع الرزق عن السيد وتابعه ، فيتراضيان على البحث عن علاقة ترضى الطرفين .

وهنا يضع « يوسف إدريس » بمهارة وسخرية النظم الرأسمالية والاشتراكية فى الميزان ، فإذا المؤلف يؤكد أن هذه النظم إن هى إلا مجرد تغيير فى شكل العلاقة بين « السيد والفرفور » دون جوهرها .

ولعل هذه الدعوى كانت المحور الرئيسى للجدل والنقد ، وتبادل الحوار بين الكتاب فى الصحف حول المسرحية ، وخاصة تلك الخاتمة المأساوية التى افترض بها « يوسف إدريس » أن بطليه ماتا فتحولا ضمن نظام الكون الى « بروتون » ثابت صامت ، و « الكترون » أخف منه وزنا . ويدور حوله دورانا أبديا مفجعا .

فكأن يوسف إدريس طابق نظام العلاقات الاجتماعية على قانون الطبيعة الصارم فدحض بذلك كل قول باحتمال تغير العلاقات الاجتماعية نحو الأفضل عن طريق السياسة والتشريع ونظم الحكم ، وأغلق كل باب للاجتهاد فى هذا السبيل .

ولعل « يوسف إدريس » لم يكن يقصد ذلك ، ولكنه أحب أن يصيب العقول بأسلوب « الصدمة » لتفيق من أى ذهول ، أو استنامة ، أو اطمئنان ، وتعود تفكر فى أن ما يشغل الأدبيات السياسية فى ذلك الوقت ، والإعلام السياسى المكثف حول الاشتراكية وإنجازاتها ، إنما يدور حول التفاصيل ويكاد يرُوغ من مناقشة جوهر الموضوع لأى دعوى للتقدم الاجتماعى وهو تغيير العلاقة بين الكبير والصغير تغيرا جذريا .

خاضت « الفرافير » معركتها فى جوّ مشحون فى منتصف الستينيات ، وفوق حقول الالغام ، وحيث كانت مجرد مناقضة المسرحية فلسفيا قد تصبح منزلقا لاتهام « يوسف إدريس » بمعاداة الاشتراكية أو مدخلا إلى تحريض السلطة ضده . ومجرد مناقشة الأطروحة الفلسفية للمسرحية قد تكون منزلقا لاتهام يوسف إدريس بإنكار النظم السياسية والاجتماعية كلها ، ومن ثم الانغماس فى دعاوى الفوضويين ، واليسار الأوروبى المتطرف الذى كان يهدد أمن أوروبا آنذاك .

كانت المسرحية مأزقا للنقد والتحليل ، ونجاحها الجماهيرى فى مناخ من التشدد الأمنى فى منتصف الستينيات كان يثير القلق فى دوائر رسمية وشعبية كثيرة .

وفى مجال الفن أثارت المسرحية أيضا الكثير من الأسئلة أهم هذه الاسئلة هى : هل « الفرافير » صيغة لمسرحية واحدة ؟ .. أم أنها صيغة صالحة لتيار من المسرحيات ؟

وقد أجاب الزمن ذاته على هذا السؤال حيث أن « يوسف إدريس » لم يكتب بعدها مسرحية بنفس الصيغة . ولا غيره من الكتاب فعلها .

ومع ذلك فإن باب المسرح الفولكلورى انفتح على مصراعيه من المشرق إلى المغرب ، وتسابق عدد معتبر من كتاب الصف الأول إلى استلهام الأشكال المسرحية وشبه المسرحية الشعبية ، فتعرفنا بعد « الفرافير » على « المسرح الاحتفالى » ومسرح الحلقة ومسرح المحبظين فى مصر فى الأفكار العربية .

إن المسرح فن خالد ، وقد تشاهد أجيال مقبلة مسرحية الفرافير بعد خمسين عاما أو مائة ، حيث تصبح

المسرحية من الكلاسيكيات الثابتة للمسرح المصرى ، وستعجب الجمهور من غير شك . ولكنها بلغت ذروة من الجمال والإثارة ستفتقد دائما المناخ والإطار السياسى الذى طرحت فيه وربما يذكر التاريخ المسرحية دائما . وينسى تفاصيل الظروف التى انطلقت فيها المسرحية عام ١٩٦٤ كشرارة حارقة تهدد كاتبها ومسرحها ونقّادها ، والاضطراب الروحى والنفسى الذى أصابت به جمهورها واللمسة الموجعة المثيرة التى مست بها العصب الحىّ للمجتمع وهو فى ذروة انتباهه للعلاقة الاجتماعية بين المستغِل (بكسر الغين) وبين المستغل (بفتح الغين)

وهذه دائما ميزة الأدب العظيم والفن العظيم .. وهى انه مهما كان خلوده فى الزمن فهو فى زمانة موجة عاتية تحرك المياه الراكدة وشرارة تشغل موهبة التفكير ، وعامل يثير فى الأذهان والوجدان قوى الفاعلية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كـرم مطـــاوع

(يوسف إدريس)
وبـعض أوراق من ذكريات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يناير ١٩٦٤ .....

كنت عائدا لتوى من إيطاليا .. بعد انتهاء دراستى بالاكاديمية الوطنية بروما ... أحمل هموم الثقافة والفن المسرحى بمصر والتى لم تفارقنى منذ غادرتها فى نهاية ١٩٥٨ ... وبنفس القدر ... كنت أحمل ما ترسب فى عقلى ووجدانى من قيم وأفكار وسلوكيات تشبعت بها حتى النخاع حملتها معى رفيقة مراحل الدراسة الأكاديمية فى إيطاليا ..

اسماء كثيرة وكبيرة .. كانت لها قيمة اتمثلها وأنا أبدأ مشوار حوارى الجاد مع المسرح المحترم .. اسماء فى عالم الأدب والكتابة للمسرح والنقد ... وأخرى فى مجال الإبداع الإخراجى .. أسماء كانت — ولا زالت — تشكل بالنسبة لى أساتذة .. رموزا .. تمثلتها روادا... ولا زالت .. وشرعت بأن أعمل بجوارها وتحت مظلتها .. باحثا لنفسى عن مساحة أرسم لنفسى فيها ملامح ذاتية من خلال العمل ...

والتقيت به ... د . يوسف إدريس ... أو سعى هو إلى .. حاملا مسرحية من فصول ثلاثة « الفرافير » ... حيرنى الأسم فى البداية .. واستفسرت منه لأول وهلة عن مردوده التراثى ... ولكنه لم يعطنى جوابا شافيا ! المهم ... قال لى ... أخترتك لتخرج هذه المسرحية بعد أن رفضها أساتذتى ... ربما لانهم لم يفهموها .. أو لم يتحمسوا لها ... وأسمع عنك ما ينم عن بعض الجنون الفنى وأنا أريد هذا الجنون منك » .

استمهلته يوما .. قرات المسرحية مرة .. وثانية .. وثالثة ... والتقينا ... وقلت له أنا متحمس .... فقط للفصلين الأول والثانى ... أما الفصل الثالث فأراه مغتربا عن النسيج العام للمسرحية الموغل فى واقعية القضية والطرح .. بينما هذا الجزء الثالث يحلق فى اغترابات الميتافيزيقا ... وكان رده ... « هذا أول مشاهد الجنون الذى توقعته منك » . والتزمت بإخراج الفصلين

الأول والثانى فى عرض متكامل للمسرح القومى .. (وتحول الفصل المستبعد بعد سنوات إلى مسرحية جديدة تحت اسم « المهزلة الأرضية ») وبدأت صنوف من الخلافات اللذيذة ــ كما أراها اليوم ــ ولكنها وقتها ــ كانت ساخنة إلى حد الإيلام .. ! جولات من الصراع بينه كمؤلف .. وبينى كمخرج .

كانت البداية .. من يلعب دور الفرفور ؟ .. كان حماسه المتشدد للفنان الكبير ــ المرحوم ــ « عبد المنعم ابراهيم » وكان رأيى البحث عن ممثل ربما غير مشهور ولكنه ضئيل الحجم خفيف الظل وتوقف اختيارى عند الفنان « عبد السلام محمد » ... ولم يكن وقتها فى قامة عبد المنعم ابراهيم الفنية .. وامتثل « يوسف إدريس » لرأيى على مضض ... وبدأ تعاملى مع النص كمضمون دون أن أغفل عن قضية أخرى تتمثل فى الشكل المسرحى أو الاحتفالية الشعبية التى كان يبشر بها المؤلف ...

وللأمانة أود أن أبادر بالقول بأن ما استهوانى فى النص هو تلك المواجهة الجريئة إلى حد المغامرة لقضية الديمقراطية بمفهومها العام متحديا حدود الفكر والقيم السلوكية إلى حد التناطح الفروسى مع المحظور وقتها من قضية التغلغل تناطحا ينطلق بين الحاكم والمحكوم فى جدلية هزلية تحمل عمق جروح الماضى .. من منظور مفكر يسعى فى محاولة مجهدة للتنظير لهذه المواجهة الجدلية مغلفا إياها بإطار من شعبية العرض المسرحى ! .

هذا يعنى أن ثمة قضيتان يطرحهما « يوسف إدريس » ... فى فرافيره : الأولى تبدو متعلقة بشكل جديد لمسرح جديد ... يستلهم موضوعاته وصيغه التعبيرية من التربة المصرية .. بينما الثانية وهى الأخطر ... تلك الجدلية الفكرية الكامنة فى المضمون المسرحى ... والتى كان غيره يتحرز كثيرا فى التعرض لها ... لأنها كانت حينذاك بمثابة اقتحام لأتون من المغامرات ... مارس وتحمّل نتائجها كثيرون من مفكرى وكتاب فترة الستينيات ...

لقد كان حماسى لهذا المضمون جزءا من تكوينى الذى لم يتغير .. ومؤداه أن التزام الفنان بواقعه ومجتمعه وإنسان عصره يتجلى حتما فى جدلية علاقاته كحق ومسئولية بمن يمارس عليه دور السلطة .. ولقد كان شعار المسرح السياسى أو المسرح والسياسة مرفوعا ربما كظاهرة خلافية ... مقالات أو ندوات أيدها البعض وعارضها البعض الآخر ، ولكنها وجدت لنفسها مساحات كبيرة فى شكل مقالات أو ندوات ... كانت إحدى مساحاتها « مسرح الجيب » ــ خلال فترة إدارتى له ــ وكان رأيى ولا يزال .. أن المسرح والسياسة توأمان من نوع فريد وأن الممارسة الفنية فى أبسط صورها هى نوع من الاختيار السياسى والتوجه بفلسفة محدودة عبر قنوات فنية مختارة بعناية شديدة تحقيقا لأغراض محددة ذات أبعاد اجتماعية ومهما اتخذت لنفسها صورا شتى ... ستصب فى النهاية فى « الفعل » السياسى .

ومن هنا كان تحمسى الشديد لمعركة « الفرفور ـ السيد » ... رغم إدراكى بأن المسرحية قد تتهم بافتقارها لأحداث تحدد للشخوص مسارات متباينة .. كما عرفنا وتعلمنا من الدراسات الأكاديمية المتباينة ، وهذا التحفظ كان فى حد ذاته رغم وجاهته مثيرا للخيال المسرحى .. حيث كان على أن أبتدع صيغا مبتكرة ومتطورة لمسرحة الصراع الجدلى المتواصل والمتكرر بين « الفرفور والسيد » ، رغم خلو المواقف من الحدث التقليدى . وهذا ربما ما دعانى للتعامل مع النص بنفس منطق المؤلف ....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أى بشكل جدلى أيضا ... فتارة احتكمت إلى تفتتيت إحدى الشخصيات إلى مجموعة من الشخوص كى تجسد لى شكل الكورس هذا أيضا ما دعانى إلى إشراك الجمهور فى الحدث المسرحى كطرف مشارك ولو من الناحية التشكيلية .... الامر الذى أدى إلى إذابة ما يسمى « بالحائط الرابع » فى شكل تلاحم فى الديكور مع أرضية الصالة ... أو ظهور « الفرفور » فى الجزء الثانى من المسرحية فى صالة العرض وهو يبيع أفكارا وقيما تحت مسمى « الروبابيكا » ... انتهاء بحركة الفرفور » فى شكل دائرة فى نهاية المسرحية ... مركزها أو بؤرتها « السيد » ويتسع مدار هذه الدائرة بحركة « الفرفور » على المسرح تدريجيا ليشمل صالة المسرح نفسها بمن فيها من بشر .... وفى سبيل تجسيد كل هذه الجدلية أيضا مع النص وجدتنى أتناقض مع بعض التقنيات التقليدية « كالكمبوشه » « والستارة » و «الأضواء السفلية » على أرضية المسرح .. إلى آخر ملامح المسرح التقليدى وتفاصيله .. والتى كانت تلغى أولا بأول أثناء التمرينات ... وانتهينا إلى ما يسمى بمسرح الحلبة .. داخل مسرح تقليدى .!

كان بديهيا أن تتفجر من تلك العلاقة الصراع بين عملية الإبداع الفنى المسرحى الحديث زمنيا والإبداع الأدبى الذى سبقه فى الزمن متمثلا فى النص المسرحى ... كان طبيعيا أن تتفجر قضية المساحة المسموح للمخرج أن يتحرك من خلالها وهو بصدد التفسير دون أن تجور حركته تلك على انتماء المصنف الإبداعى الأدبى إلى صاحبه المؤلف ... ولقد أخذت هذه القضية لنفسها مسمى « المخرج المؤلف للعرض المسرحى » ... والغريب أن هذه القضية كانت قد حسمت قبل ذلك بسنوات طويلة بالنسبة للمسرح الأوربى .. لكنها كانت بالنسبة لنا فى الستينات وقودا لمعركة حامية الوطيس بين المؤلف من ناحية الذى انتصر له كل صاحب قلم وبينى .. لأننى تجرأت وأعلنت عن قناعة ... أن المفسر المبدع للنص الأدبى هو صاحب الرؤية الإبداعية المتمثلة فى العرض المسرحى ... معتمدا على منطق لاشبهه فيه بأن المؤلف هو صاحب نصه طالما هو بين دفتى الكتاب ، وأن أى قارىء — وليس بالضرورة مخرجا — للمصنف الأدبى هو مبدع بخياله حالة استقباله للنص قراءة .. فضلا عن أن العرض المسرحى قدر اعتماده على ركيزة أدبية هى النص ... إلا أنه فى جوهره حصاد لمجمل إبداعات وخبرات إنسانية وتجارب دفينة وعناصر مبتكرة تشكيلية كانت أو تعبيرية .. سمعية كانت أو بصرية تحيل المنتج الفنى فى شكله النهائى إلى مصنف يسند شكله الإبداعى للمخرج .. وليس فى ذلك أى تطاول على ملكية المصنف الأدبى لمبدعه الأديب .. ولعل تلك المعركة التى وجدت لنفسها أصداء كبيرة للغاية فى منابر شتى ... تضاف بالإيجاب إلى فوران الحركة الثقافية والنقدية والفنية التى اتسمت بها تلك المرحلة الزمنية ... ورغم سخونة تلك المعركة إلا أن مكاسبها حتى على مستوى ديمقراطية الحوار ... ونبالة أسلوب التحاور ... كانت ملمحا متميزا من ملامح صحية الجدل والخلاف والحوار ... وتأكيدا لرقى الأقلام فى اختيارها للموضوع وللصيغ والأساليب المعبرة عنه .. الأمر الذى يجعلنا نتحسر على افتقادنا لمثل هذه المعارك وأساليبها ونحن نغرق حتى النخاع فى الصغائر من الأمور عديمة القيمة والاهمية والتى تغطى مساحات هائلة من منابرنا الصحفية هذه الأيام دونما طحن موضوعى أو حقيقى ... اللهم إلا استهداف النيل من الذوات والقيم والأخلاقيات والمبادىء بل وحتى الأعراض ... فشتان ما بين الأمس واليوم .

وللحق كان « يوسف إدريس » فارسا محاربا دفاعا عن قضية ذات شقين : الأول أحقيته فى مصنفه الأدبى ورفضه نسبة العرض للمخرج كحالة إبداعية .. والشق الثانى : الدفاع بكل استماتة عن دعواه للبحث عن صيغة شعبية ومصرية جديدة متمردا على كل الصيغ الارسطية أو التقليدية الوافدة إلينا من الغرب ... مما دعاه إلى الاجتهاد كثيرا فى مجموعة من المقالات والدراسات المسرحية والأدبية تستهدف فى جملتها محاولة وضع ما أسماه بنظرية « التمسرح » داعيا أن تمتد جذورها إلى التراث الشعبى والفلكلور والحواديت وظواهر الاراجوز وخيال الظل وعروض الجرن إلى آخره ... وهذا جهد تنظيرى يحمد « ليوسف إدريس » وإن كان لم يتفحص خلال سنوات إبداعاته الطويلة فيما بعد ١٩٦٤ عن تجسيد فنى حقيقى ومتكامل لتلك التنظيرات التى اجتهد فى طرحها بصيغ شتى .

يتبقى أن أقول أن تجربة « الفرافير » إخراجيا رغم استقبال النقد لها بشكل إيجابى قد يسيل له لعاب البعض ... وضعتنى أمام تحد كبير ... هذا التحدى كان مناطه ... استشعارى اليقينى بأن الظواهر الشعبية والاحتفالية ليست قضية مضمون وإنما هى قضية شكل ... وأنه من الممكن أن نتناول الكلاسيكيات بصيغ تعبيرية وفنية شعبية ... نستشعر ذواتنا من خلالها وفى نفس الوقت لانصطدم بتبعية المضمون لعالم فكرى وجغرافى قد يكون مغتربا عنا .. ولقد كان ذلك ربما حاكما لاختيارى شعوريا أو لا شعوريا لصيغى الفنية فى كثير من العروض التى تلت « الفرافير » .

يكفى أن أتوقف عند التجربتين اللتين تلت الفرافير مباشرة وفى نفس العام (١٩٦٤) وهما « يرما » « لجارسيا لوركا » من ناحية « وياسين وبهية » « لنجيب سرور » من ناحية أخرى ففى النص الأسبانى جاء علاجى « ليرما » البطلة رمز الجدب والحرمان والعطش — والتى رآها « لوركا » تعبيرا عن أسبانيا ذاتها فى مرحلة ما مستشعرا بكارة التربة المصرية احتياجها للبذرة والماء وعزف الرعاة ... ولم أر مع هذا اغترابا فى المضمون .... وجاء علاجى من ناحية الشكل لهذا المضمون غارقا حتى النخاع فى ظواهر فنكلورية وشعبية احتفالية تحدث فى الموالد والأفراح وبالذات فى الريف والصعيد .

ذات المضمون كان متواجدا وإن كان بشكل روائى لدى « نجيب سرور » حول . الحدوته الشعبية الشهيرة ... وتم التعامل مع « القصيدة » الشعرية بذات الت[illegible] الذى تعاملت من خلاله مع « الفرافير » ... حيث الشخوص التجريدية الروائية لدى « نجيب سرور » ثم تجسيدها وتشخيصها على المسرح لإحداث تصارع بين الجانب السردى من المؤلف والجانب المعاش من الشخصية نفسها ... فكان هناك الرواى أو الرواة وهم صوت الشاعر ذاته ... وكان هناك ايضا الحدث الذى يروى متجسدا فى واقعية شعرية على المسرح لحما ودما ... ياسين او بهية او الأب او الأم او العم ... كل هذا فى إطار احتفاليات ما نسميها أحيانا بالسامر فى الليالى الرمضانية ... فى الأجران بالريف ... أو بالساحات الشعبية فى مناطق الصعيد المصرى النائية .

هذان المقالان « لوركا » و« نجيب سرور » — (كان للثانى استمرارية فى « يا بهية وخبرينى » لتأكيد ذات الرؤية الشعبية والصيغ التعبيرية المستلهمة من البيئة » — انطلقا معى كمخرج من ذات نقطة البداية التى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اعتنقتها إخراجيا فى « الفرافير » حيث جدلية العلاقة بين اللحظة الفنية واللحظة الآنية التي يمثلها المتفرج ... أو بمعنى آخر حيث التزاوج ما بين ساحة الإبداع وساحة التلقى ... وهى ملامح أصيلة للفنون الشعبية الارتجالية وكلها تدخل فى سياق « لغة التعبير » ... أما المضمون فحتى ولو كان يونانيا « كأجاممنون » لا يمنع من أن يتم تفسيره وصياغته بالتشكيل أو الازياء أو الموسيقى أو الحركة من خلال مفردات فنية مستوحاة من البيئة .

أسوق هذه الامثلة للتاكيد على ما أحدثته صيحة « يوسف إدريس » ـ بدعوته للتعمق الواعى فى الاصول ، والتمرد على الاقتحامات الثقافية والفنية الوافدة ـ من جدل ودوى اجتذب حوله الكثير من الاقلام التى تحلقت حول فكرته أو خرجت من تحت عباءته بصيغ مسرحية سواء فى مصر أو فى البلدان العربية ... كلها محاولات جادة لوضع تلك الصيحة « الإدريسية » موضع التنفيذ باجتهادات مخلصة فى معظم محاولاتها .

تلك بعض من خواطر استلهمتها من أوراق ذاكرتى الشخصية التى يحتل فيها « يوسف إدريس » مكانا متميزا كمبدع وكفارس وكمقتحم بركانى ... ثم كصديق عرفته أحببته بعد أن عرفته عن قرب ... وما حدانى إلى استرجاع تلك الذكريات هو ما يتمتع به هذا المبدع من خصوصية نادرة ربما لا تتجلى قيمته اليوم بل تنسحب وبشكل طاغ إلى مرحلة زمنية تعتبر فيها إبداعاته نوعا من اقتحام المجهول والتمرد شبه الانتحارى ضد صيغ حديدية وملتهبة ... تردد كثيرون فى أن يقتربوا منها .

و ... أن يضرب « يوسف إدريس » بكل الجرأة والسخونة العفوية فى مجالات القصة القصيرة التى تبوأ فيها مكان الصدارة أو فى المسرحية ـ قصيرة كانت أو طويلة ـ وفى المقال السياسى ، وفى الخواطر اليومية متحسسا فيها نبض رجل الشارع بكل الصدق الذى ننشده وبحماسة كبيرة نفتقدها فى كثيرين غيره ... وأن يتجاوز « يوسف إدريس » عبر منابر الإعلام مدافعا عن قضايا إنسانية محلية كانت أو عالمية أو إنسانية عامة معطيا لنفسه سيف ودرع المعارض أحيانا والمدافع عن مواقف مظلومة أحيانا أخرى .... و ..... أن يكون « يوسف ادريس » كل ذلك فى آن ، يشعرنا لفداحة أن نفتقد تدفقه المحموم وحلمه الكبير فى مسرح كان يرى ملامحه ربما أكثر من غيره ... وحلمه النبيل لمواطن نقى من ادران التحولات الاجتماعية والاقتصادية الحادة ومن سيطرة قوى جائرة على رزقه ومقدراته فلا يتبقى لنا إلا أن نعيد القراءة الواعية لإبداعاته المتنوعة ، ويقينا سنجد كنوزا ربما لم يدرك مدى قيمتها هو نفسه تارة ولم ندرك نحن فى معظم الاحيان قيمتها تارات كثيرة .

هناء عبد الفتاح

تجربتى المسرحية

مع يوسف إدريس

ثمة تجارب مسرحية تصبح علامة وملمحا أساسيا فى الخبرة الفنية للفنان . كانت تجربتى « ملك القطن » ليوسف إدريس هى هذه العلامة وهذا الملمح؛ بل من أهم تجاربى فى المسرح المسرحى على الإطلاق . لم يكن قيامى بتقديمها شيئاً من قبيل إخراج مسرحية تقليدية بقدر ما كان محاولة لاستقراء النص الدرامى ليوسف إدريس من خلال شخوصه الحقيقيين : قمحاوى أبو إبراهيم — السنباطى أفندى — محمد — أم محمد وبقية الشخصيات . للمرة الأولى تحدث علاقة حميمية ، وفى ذات الوقت علاقة ديالكتيكية بين ممثلى المسرحية وشخوصها . والحميمية تعنى هنا التواصل الحىّ بين المؤدين والأدوار التى يمثلونها ، فهى شخوص تمثل الفلاحين ، وممثلون فلاحون حقيقيون لا يمثلون ؛ وإنما يصبحون بذواتهم تلك الشخوص بعينها . أما العلاقة الديالكتيكية فتنشأ عن طبيعة التركيبة المسرحية الجديدة ؛ فلم تكن المسألة بالنسبة لى كمخرج ، مجرد إستعانة بممثلين / فلاحين يمثلون همومهم اليومية وطموحات مستقبلهم القريب ، بل تعدّت العملية الفنية فى تجربتى مع نص يوسف إدريس و « فرقة فلاحى قرية دنشواى » إلى أنْ يوضع هذا النص فى مواجهة الواقع اليومى لهؤلاء الفلاحين ، وأن يكون لختباراً له ، وتحليلاً لمدلولاته ، ومختبراً لمناخه .. وفى رأيى أن هذا الاختبار الفنى لنص « ملك القطن » هو اختبار من نوع فريد لمصداقية ما كتبه يوسف إدريس للواقع المعاش داخل القرية المصرية ، وللشخوص المتاولة فوق خشبة المسرح .

فقد أسفرت هذه التجربة عن شىء جديد .. فلا التجربة كانت ترجمة أمينة حرفية للنص ، ولم تكن كذلك خروجا عن محتوياته ، بل وصلت* إلى تحقيق هد مبتكر ؛ وهو مسألة الإبداع الجماعى للفريق المسرحى د جهة ، كما طرحت — من الجهة الأخرى — تساؤ هاما ، مايزال المخرجون ورجال المسرح يبحثون للإجا

عنه : إلى أىّ مدى تصل حدود حرية المخرج فى التصرف فى مادة المؤلف الدرامية ، ووفق تفسيره الذاتى المتسم بخصوصيته ؟! . كانت تجربة « ملك القطن » التى قدمتُها مع فلاحى قرية دنشواى إجابة تطبيقية عن هذا التساؤل المطروح . فعند قراءة النص المسرحى ؛ كنت أصغى أحيانا إلى اعتراضات الممثلين / الفلاحين ، وأحيانا أخرى استشف رضاهم عمّا كتبه يوسف إدريس عنهم ، وفى أحيان ثالثة استشعر سخطهم أمام بعض مقاطع المسرحية كما كتبه المؤلف على لسانهم ، وهم غير راضين ومصرون على التعديل والتغيير فى نصه . لم ينحصر التغيير هنا فى كونه هدفاً فى ذاته ، ولم يكن الأمر مجرد تغيير فى أماكن المسرحية أو تعديلاً فى الزمن المسرحى أو تبديلاً للحوار ، بل تخطَّتْ هذه العملية الفنية أُطُرَ كل ذلك ، لتصبح إجابة جديدة عن تساؤل مطروح متكرر ما هى حدود المخرج وأحقيته فى تغيير ما سطَّره المؤلف المسرحى داخل بنية نصه المسرحى ؟!.

لم أسع للتغيير ... ولكنَّ بطلى عثمان الخبيرى — ممثل دور قمحاوى أبو إبراهيم — توقف فجأة عن التمثيل ، إننى حتى لم أسمعه يُعْلن صراحة وعلانية رأيه فى ما يقدّم ، إنما قام بالفعل بالتغيير ، جلس القرفصاء بالشكل الذى يراه هو عن قمحاوى أبو إبراهيم — الفلاح الأجير — أمام السنباطى أفندى — مالك الأرض ومن عليها — علّمنى عثمان الخبيرى تقاليد الجلوس فوق الأرض عندما كان يمسك بيده عصا من « البوص » يرسم بها بدقة حساباته ، ويوجه سبابة يده اليسرى إلى رأسه علامة التفكير العميق .. وَجَّهنى عبد الوارث وهو — سمسار العجول ، وممثل دور السنباطى أفندى — كيف يجلس على هذا الجانب دون الجانب الآخر وفى أىّ حالة درامية ... كان ممثلو فرقتى غير متيقنين من أن الحوار

المكتوب فى نص يوسف إدريس يمثلهم فى أجزاء منه التمثيل الواقعى الصحيح . ولذلك كان لابد لهم من القيام بالتغيير والتعديل المطلوبيّن وفق ما يرون وما يشعرون ؛ عند ذلك أصبح النص المسرحى مادة طيعة فى أيدى الممثلين يشكلونها حسب ما يرون ، ووفق ما تفرضه طبيعة الموقف الحياتى المعاش . ومع ذلك حافظ الممثلون / الفلاحون على الإطار العام للنص ، ولم يغيروا فكرة يوسف إدريس أو رسالته الخاصة ، وإن كانوا حاولوا صياغته من جديد ، وألبسوه مناخهم داخل قرية دنشواى ، وجعلوه يعبر عن مشاكل قريتهم وهمومهم الخاصة ، بعد أن اقتنعوا بأنّ تلك الشخوص هى تمثيل لهم . بهذا المفهوم تغيرت المواقف الدرامية فى النص الأصلى وأضيفت إليها بعض المشاهد الأخرى ، لكنّ كُلّ هذه التغيرات لم تمس الجوهر الأساسى للنص ، بل أعطته مسحة من الصدق والخصوصية ، وقدْرا كبيرا من الواقعية الشاعرية ، ولم تعد المسرحية مجرد عرض أمام جمهور الفلاحين فى الفضاء المسرحى داخل القرية ، بل طقساً من الطقوس الاحتفالية ، ولم يكنْ الهدف من ذلك تطاولاً على المؤلف ، أو خروجا عن نسقه ونظامه ، بل محاولة لتأكيد ذاته وإعادة فهمه من جديد .

يتحول العرض المسرحى « ملك القطن » فى نفس الوقت إلى مادة للدراسة ، دراسة لطبيعة المكان والزمن الواقعى الفنى ، وتحليلاً للكائنات البشرية المتواجدة داخل المسرحية ، بل تصبح التجربة برمتها ولادة جديدة ليوسف إدريس الفنية داخل نفوس الفلاحين الذين كتب عنهم ، والذين كانوا ممثلين ومؤدين وممارسين ومتفرجين فى وقت واحد للتجربة المعاشة ، مؤكدين — عن غير وعى — أنّ النص المسرحى هو — فى نهاية الأمر — عنصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من العناصر الفنية الأخرى المكونة للعرض المسرحى فى مجموعه .

قدمت « فرقة الفلاحين المسرحية » بقرية دنشواى مسرحية « ملك القطن » فى أنحاء مختلفة من بقاع مصر ــ قراها ومدنها ــ وتعدّى عدد العروض المسرحية مائة عرض .. من بينها عرض الفرقة الذى افتتحت به أول مهرجان مسرحى لفرق الأقاليم فى السبعينيات فوق خشبة المسرح القومى ، وهى نفس الخشبة التى قدمت ذات المسرحية فى نهايات الخمسينيات .. شاهد المؤلف هذه التجربة ، وبعد انتهاء العرض المسرحى جاء يوسف إدريس واحتضن أعضاء الفرقة فرداً فرداً .. وأعلن بشكل أقرب ما يكون إلى التصريح الرسمى :

« لم أكن أحلم بأننى قد كتبت مسرحية بهذا القدر من الصدق .. لقد وفقتم أكثر منى فى تحقيق ذلك الذى كنت أحلم بكتابته .. حققتموه أنتم ببساطة وعمق فى « ملك القطن » !! »

انتهت كلمات يوسف إدريس .. ولم ينتهِ حتى الآن محتوى ما تحدث عنه وأهمية ما أشار إليه ...

هوامش :

(*) المشتركون فى تقديم تجربة « ملك القطن » ليوسف إدريس د والمساهمون فى تمثيلها وإخراجها فوق خشبات ساحة قرية دنشواى ، ومثل قرية كفر عشما وأجرانها وغيرها من القرى والمدن عام ١٩٦٩ / ١٩٧١ ، هم أعضاء فرقة فلاحى قرية دنشواى : صابحه وأم محمد وسميرة عزب وعثمان الخبيرى وعن الوارثة زهو والمنشاوى عازف الناى ، ونادر وربيع عمران من قرية نادر ومحمد وأطفال القرية تحت قيادة الطفل سعيد قنعر وغيرهم من أعضاء الفرقة تحت إشراف هناء عبد الفتاح .

(**) نجحت التجربة فى إثارة جدل حول التفكير فى معمارية خاصة لخشبة المسرح ومدرجات المتفرجين . تبنى وزير الثقافة د. ثروت عكاشة فى تلك الفترة الفكرة ، ليبنى المهندسون المعماريون مسرحا خاصا داخل قرية « الماى » القريبة من قرية دنشواى بمحافظة المنوفية . استوحى فيها المهندسون معمار القرية لبناء مسرح مكشوف ، خصيصا لتجربة « مسرح الفلاحين » بقرية دنشواى والتجارب المماثلة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كمــال رمــزى

يوسف إدريس
فى عالم الأطياف

لم تظلم السينما المصرية « يوسف ادريس » كما كان يعتقد ، وكما يظن البعض .

نعم ، لم يكن له ذلك الحضور الواسع ، العميق ، فى عالم الأطياف ، كما هو الحال بالنسبة لغيره من القصاصين والروائيين ، مثل « إحسان عبد القدوس » أو « نجيب محفوظ » .. لكن محدودية حضوره لا ترجع إلى « حظ سيىء » أو « موقف متعمّد » بقدر ما ترجع إلى أسباب موضوعية ترتبط بأسلوبه المميز ، الفريد ، فى الكتابة ، الذى لا يتواءم فى الكثير من الأحيان مع الأساليب التقليدية للسينما المصرية التى لا تميل إلى « التجريب » أو « المقامرة » ، والتى وجدت فى أعمال الآخرين « مادة فيلمية » أكثر إغراء .

روايات « إحسان عبد القدوس » لها بداية ووسط ونهاية .. تعتمد على الحركة الخارجية للأبطال .. شخصياتها مرسومة بوضوح .. أحداثها تتوالى على نحو منطقى .. « الحب » من « التيمات » المتكررة فيها .. الأماكن التى تدور فيها الوقائع تألفها السينما المصرية): الفيلات والشقق المغلقة والنوادى والكازينوهات والحدائق .

وتتسم قصص « نجيب محفوظ » ورواياته بمتانة البناء القوى للشخصيات التى يندلع الصراع الجاد ، إما بداخلها حيث يتم التعبير عنه ، على الشاشة ، من خلال الوجوه البشرية ، وإما أن يندلع ، داميا ، فيما بينها ، حيث يتم التعبير عنه بتجسيدها ، فى معارك وحشية تحتفل بها السينما المصرية عادة ... الزمن فيها يمتد إلى فترات طويلة مما يتيح لأبطالها فرصة التطور .

يختلف الأمر عند « يوسف إدريس » فالكثير من قصصه ، خاصة القصيرة ، يعتمد على « لحظة » واحدة ، يتأملها الكاتب متوغلا ـ بطريقته الفذّة ـ فى أحراشها ، فيكتشف بعض حقائق الحياة ، من خلال

تحليله المبهر، المتوهج، لتفصيلاتها .. وتأتى لغته الموحية، بإيقاعها، وتراكيبها، وترتيب كلماتها، وجملها، وفقراتها، لتضىء الظلال والمناطق المعتمة، الغامضة، فى دروب النفس البشرية، وليصبح من العسير الفصل بينها من ناحية، و« اللحظة » المراوغة التى يتعقبها ويقبض عليها من ناحية أخرى .

من هنا تتضح إحدى الصعوبات الجوهرية فى تحويل الكثير من قصص « **يوسف إدريس** » إلى أفلام روائية . أضف إلى هذا أن بعضها، مثل « لأن القيامة لا تقوم » و« لغة الآى آى »، تعتمد على « تجسيد » الحشرجات والآهات التى تتجاوز دورها « كمؤثرات صوتية » لتصبح البنية الأساسية للقصة . وهذا لايعنى استحالة إيجاد « المعادل السينمائى » لها .. فإمكانات « اللغة السينمائية » التى لم تكتشف بعد، لا حدود لها . ففى فترة ما، لم يكن أحد يتوقع أن تعرف بعض الأعمال الأدبية الشديدة التركيب، بل والتعقيد، كالبحث عن « **الزمن الضائع** » لبروست و« يوليسيس » لجيمس جويس، طريقها إلى الشاشة، أكثر من مرة . لذلك فإنه من المأمول، والمتوقع، أن تتحول قصص « **يوسف إدريس** » إلى أفلام، حينما يأتى ذلك المبدع السينمائى الذى يستطيع أن يعبر عنها، أو يستوحيها، أو يستوعبها، حاذفا منها، ومضيفا إليها، ليقدمها على نحو لا يزال فى علم الغيب .

« **يوسف إدريس** »، منذ البداية، تمنى فى زاوية من قلبه، أن تتحول قصصه إلى أفلام سينمائية، شأنه فى هذا شأن معظم الأدباء، ومقالاته التى كان يكتبها فى يومياته بجريدة الجمهورية فى بداية الستينيات، والتى يتعرض فى بعضها لقضايا السينما، تبدو وكأنها تدعو، بشكل مستتر إلى أن يلتفت صناع السينما إلى أعماله .

ففى إحداها مثلا - بتاريخ ٢٣ إبريل ١٩٦٢ - يقول : « مشكلة السينما عندنا هى - الموضوع - الموضوع كفكرة والموضوع كعلاج وإخراج ... فمع احترامى لكل ما قام به السينمائيون من جهود، فإنى أعترف أنى لم أشهد موضوعا سينمائيا مصريا منذ فيلم « **العزيمة** » . فالسينما ليست فقط صنعة ولكنها أولا فن، والفن إحساس، والإحساس ليس أبدا إحساسا مطلقا معلقا فى الهواء، ولكنه إحساس كائنات بشرية معينة، تحيا فى وطن معين، وتعانى من مشاكل وتناقضات معينة ... » .

وبصرف النظر عن مراجعة حكم « **يوسف إدريس** » المطلق بأنه لم ير فيلما مصريا واحدا يتضمن موضوعا مصريا منذ « **العزيمة** »، فإن كلمات « **يوسف إدريس** » هنا، توحى بأنه كان يفكر فى « **ارخص ليالى** »، و« **قاع المدينة** »، و« **قصة حب** »، و« **حادثة شرف** »، و« **الحرام** »، و« **العسكرى الأسود** »، التى كانت قد صدرت فعلا، ولم تقدم أية واحدة منها، على شاشة السينما .

وأثناء تنفيذ « **لا وقت للحب** » الذى أخرجه صلاح أبو سيف ١٩٦٣، و« الحرام » الذى أخرجه هنرى بركات ١٩٦٥، دأب يوسف إدريس على متابعة مرحلة التصوير، بنشوة وشغف . وأعرب، بعد عرض الفيلمين، ليس عن رضائه عنهما فحسب، بل عن احتفاله بالحذوفات والإضافات التى أجريت على النصّين .

وفيلم « **لا وقت للحب** »، المأخوذ عن قصة « حكاية حب »، جاء متمشيا مع اتجاه « **صلاح أبو سيف** » فى تلك الفترة التى شهدت تغيرات اجتماعية وأخلاقية عميقة .. فالفتيات اللاتى أتيح لهن فرصة التعليم فى

السنوات التالية لثورة يوليو ١٩٥٢ ، أصبحن ، بعد مرور عدة سنوات ، يشكلن الطلائع الأولى للأجيال التى آن الأوان ليدخلن عالم العمل . وإذا كان « **صلاح أبو سيف** » ، معتمداً على رواية لإحسان عبد القدوس ، يقدم تحية حارة للفتاة المصرية ، فى « الطريق المسدود » ١٩٥٨ ، حيث يعبر عن ثقته فى قدرتها على أن تتحرر من واقعها ، وتواجه رياء مجتمعها الذى ينغمس سرّا فيما يهاجمه علنا ، وتصنع مستقبلها بنفسها ، فإنه فى « **أنا حرة** » ١٩٥٩ ، المعتمد على رواية لإحسان عبد القدوس ايضا ، يوسع من آفاق الحرية أمام بطلته التى تحررت من الجهل ، عن طريق العلم ، وتحررت اقتصاديا عن طريق العمل ، وتمارس حريتها الأكثر اكتمالا عندما تنخرط فى الدفاع عن كرامة الوطن واستقلاله ، إلى جانب الرجل .

فى هذا السياق يحقق صلاح أبو سيف « **لا وقت للحب** » ، ملتزما بالخطوط الأساسية لقصة « **يوسف إدريس** » ، التى تدور فى فترة النضال الوطنى ، خلال الفترة التى عايشها ، وعشقها يوسف إدريس ، وهى الفترة السابقة لثورة يوليو . وإذا كان الفيلم يركز على تطور مشاعر فوزية ـ فاتن حمامة ـ وتفتح وعيها ، واندماجها فى العمل الكفاحى إلى جانب حمزة ـ رشدى أباظة ـ فإن « لا وقت للحب » قد أضاف للقصة إضافة خلاقة عندما لم يجعل بطله ، فى النهاية ، يذوب وسط جموح الناس التى تبدو كمرفأ أمان عند « **يوسف إدريس** » ، ولكنه أعطى للناس دورا إيجابيا ، عندما أخذوا يحذرونه ، بالأغنية التى تنبه « **العصفور** » إلى وجود الصياد ، وبالتالى ينقذون الفدائى من الكمين الذى اقامه الإنجليز له .

مرة ثانية ، ولكن على نحو أكثر شمولا وتفصيلا ، تجسد فاتن حمامة ، إحدى أهم شخصيات « **يوسف إدريس** » ، وهى « عزيزة » ، بطلة « الحرام » ، التى تعبر مأساتها عن مأساة طبقة كاملة .

وفيلم « الحرام » الذى يعد الآن ، من كلاسيكيات السينما المصرية ، يعد ، مع « دعاء الكروان » من أهم أفلام « **بركات** » ، وإن جاء « **دعاء الكروان** » ١٩٥٩ ، بمثابة بروفة ، على نحو ما ، « للحرام » ، فالمشاعر والانفعالات التى تعبر عنها فاتن حمامة فى « **الحرام** » ، تتجاوز فى تنوعها وحدتها ، تلك التى عبرت عنها فى « **دعاء الكروان** » .

فى « الحرام » ، يتفصد عرق الألم من جبهة فاتن حمامة ، قطرة فقطرة ، وينفذ صوتها المؤثر ، المترع بالمرارة والشعور بالذنب ، إلى قلب المتفرج وهى تردد ، فى نوبات الحمى « جدر البطاطا كان السبب » .. وتتجلى القدرة على « الأخذ والعطاء » فى الأداء بين مجمل أبطال الفيلم ، فمثلا عندما يفشل الزوج ، عبد الله غيث ، فى الصعود إلى ظهر سيارة نقل عمال التراحيل ، ويسقط متكوما على الأرض ، ينظر إلى زوجته التى صعدت بسهولة ، نظرة تجمع بين اليأس والاعتذار ! .. بينما تكاد عزيزة ، فاتن حمامة ، أن تحتضنه بعيونها .

ويعطى الممثل الكبير « **زكى رستم** » ثقلا خاصا للمشاهد التى يظهر فيها . وآية ذلك تلك الشفقة التى تترقرق فى ملامح وجهه ـ وهو الصارم دائما ـ عندما يرى المرأة البائسة ، المنهوكة القوى ، طريحة الأرض ، تهلوس بكلمات يفجر إيقاعها الموجع ينابيع الأحاسيس الإنسانية فى أعماقه .

لم يركز الفيلم على خاتمة الرواية التى تتحدث عن قيام الثورة وصدور قانون الإصلاح الزراعى ، كما حذف بعض الملاحظات والتعليقات الواردة بالعمل الأدبى ، مما جعل الفيلم أقوى تماسكا وتأثيرا . فبينما يشير « يوسف إدريس » إلى أن بطلته تجاوبت ، أخيرا ، مع مغتصبها ، يتعمد الفيلم أن يقدم المشهد على أنه مجرد اغتصاب . وبينما تقول القصة إن عزيزة شاركت أسرتها فى أكل البطاطا ، لا ترفض فاتن حمامة تناول قطعة البطاطا التى يقدمها لها ابنها فحسب ، بل تتحول قطعة البطاطا إلى مثير لذكرى الاغتصاب فتتصاعد الموسيقى المتوترة التى صاحبت مشهد الاغتصاب .

هذه الحذوف والإضافات المرهفة ، مع تكامل العناصر الفنية للفيلم ، جعلت « الحرام » يعد ، عن جدارة ، من أجمل الهدايا التى قدمتها السينما المصرية إلى الأدب المصرى .

الفيلمان التاليان لم يحققا نجاحا يذكر ، سواء على المستوى الجماهيرى أو النقدى . وهما : « العيب » الذى أخرجه جلال الشرقاوى ١٩٦٧ ، و« حادثة شرف » لشفيق شامية ١٩٧١ ، بالرغم من أنهما يعتمدان على قصتين تتوفر فيهما الحركة الخارجية ، والمواقف الدرامية القابلة للأداء التمثيلى ، فضلا عن تعدّد شخصياتهما التى تتطور هنا وهناك .

لكن « العيب » وقع فى براثن الرقابة التى انزعجت منه انزعاجا شديدا ، فبترت بمقصها أكثر من ربع الساعة . ذلك أنها وجدت فى حديث « المرتشين » ، داخل مصلحة حكومية ، تبريرا للرشوة وليس تفسيرا لها . فالرجل الطيب ، المحترم « شفيق نور الدين » ، يتحدث عن ضرورة قبوله الرشوة ، ليستطيع الصرف على أولاده ، بطريقة تقنع المتفرج بمشروعية الرشوة . نعم ، كان موقفا طيبا من الفيلم أن يرفض سقوط بطلته فى النهاية ، على العكس من الرواية التى تؤكد سقوطها . ولكن منطق الفيلم ، إجمالا ، ينتصر لهزيمة البطلة ، مما أفقد « العيب » الحد الأدنى من الصدق والإقناع .

أما فيلم « حادثة شرف » ، الذى لم يستمر عرضه سوى أسبوعين ، شأنه فى هذا شأن « العيب » ، فإن كارثته تكمن فى السيناريو البطىء ، الممل المتلكىء ، الذى كتبه « يوسف إدريس » ، إلى جانب الحوار بالطبع . وكانت هذه التجربة ، فى مجال كتابة السيناريو . وهى الأولى ، والأخيرة ، بالنسبة ليوسف إدريس .

وإذا كان يوسف إدريس قد أفسد قصته « حادثة شرف » بالسيناريو الذى تسكع طويلا عند التفصيلات ، فإن « أحمد عباس صالح » ، طمس الكثير من معانى « قاع المدينة » عندما كتبها كسيناريو ، مضيفا بعض الإضافات الصغيرة ، الخطيرة ، لبطل الفيلم .

يحدد « يوسف إدريس » فى قصته المتوسطة الطول ، وبشكل دقيق وواضح ، كافة الأبعاد الاجتماعية والنفسية والجسمانية لشخصية « عبد الله » الذى يحترم مهنته « كقاض » احتراما شديدا ، لذا فإنه يبدو وقورا ونزيها ومحترماً . يقف على أرض اقتصادية ونفسية صلبة ، يدرك مصالحه إدراكا تاما ، ويتصرف باتزان شديد . يحاول بقدر الإمكان أن يحقق رغباته ونزواته بعيدا عن العيون ، ويكاد يكون متوسطا فى كل شىء الطول والذكاء والسن والأناقة . وعلى طول القصة تتلاءم تصرفاته مع تكوينه الاجتماعى والنفسى تمام التلاؤم ، إلا أن السيناريو يجعله يعانى من التردد والجوع العاطفى والشعور بالذنب ، بل ويبدو عاجزاً

جنسيا فى العديد من المواقف .. ويعتمد الفيلم الذى أخرجه « حسام الدين مصطفى » ١٩٧٤ ، على هذه الصفات الدخيلة فى إعطاء علاقته بشفالته « شهرت » حجما أكبر من حجمها الحقيقى ، بل ومغزى مختلفا عن مغزاها الأصلى .

إن هذه العلاقة فى القصة تأخذ مكانا متواضعا فى حياة القاضى « عبد الله » اليومية : لا يفكر فيها ، ولا يقيم لها وزنا ، إلا حينما يريد أن يقضى منها وطرا .. وعندما تسرق ساعته يأخذ منها موقفا حازما متوقعا . يسترد ساعته ، ويخرجها بعنف من حياته دون أن تترك فى مشاعره أدنى أثر من كره أو حنين . وحتى عندما يراها فى النهاية ، وقد أصبحت بغيًّا محترفة لا يشعر نحوها بأية أحاسيس ، بل لا يعلق بشىء على الإطلاق ، كما لو كان الأمر كله لا يعنيه .

والعلاقة بهذه الأسس الواقعية تأخذ معنى اجتماعيا واضحا ، وهو المعنى الذى يطمسه الفيلم عندما يقيم العلاقة بينهما على أساس الإضافات التى ألصقها السيناريو بشخصية « القاضى » ، « محمود ياسين » الذى يسيل العرق البارد من أصابعه عندما يختلى بامرأة ، والذى يحقق أول انتصاراته النسائية - فى الفيلم - وأهمها فى أحضان شغالته التى يصبح شغوفاً بها . وهو يعترف لنا ولها ، فى أحد المشاهد ، من وراء عمدان السرير ، التى تبدو أقرب إلى قضبان زنزانة سجن ، بأنها تقوم بأعظم عمل تستطيع أن تقدمه له امرأة ، فهى تشفيه من عجزه الجنسى . وتبدو ثورته عليها عندما تسرق ساعته ، كما لو كانت ثورة محب صدم فى محبوبته . إن العلاقة هنا لا تأخذ حجما أكبر من حجمها فى القصة فحسب ، بل وتبدو أساسية ومحورية فى حياته ، ذلك أنها تتحول من علاقة تضع فى اعتبارها دائما الفارق الاجتماعى الواسع إلى حالة بالغة الخصوصية ، تعتمد جوهريا على نفسية رجل مريض لا يجد شفاءه إلا مع إمرأة معينة . ويؤكد الفيلم هذا المعنى فى المقابلة الأخيرة بين « محمود ياسين » ، و« شهرت » ، نادية لطفى ، فعندما يفاجأ بها وقد احترفت البغاء لا يكتفى بذرف دمعتين فحسب ، بل يقدم استقالته من عمله فى اليوم التالى ! !

والفيلم بهذا الموقف المزيف يحقق فكرتين بعيدتين عن المغزى الاجتماعى للقصة ، فهو يثبت خصوصية العلاقة التى تكاد تكون « حالة » ، ويعبر فى الوقت نفسه عن أقصى مشاعر الندم التى يشعر بها محمود ياسين . وتأتى الاستقالة - التى تذكرك بندم الباشا الظالم وتوبته فى الأفلام الميلودرامية - لتؤكد اقتناع البطل التام بأن خادمته انحرفت وتعلمت الفجور على فراشه . أى أنها ليست ضحية وضع اجتماعى عام ، ولكنها ضحيته « الخاصة » . وبهذا يثبت الفيلم أن القضية ليست اجتماعية أساسا ، ولكنها أخلاقية فى المحل الأول .

أخرج « حسين كمال » ، عام ١٩٧٥ ، فيلمى : « النداهة » الذى كتبه كسيناريو عاصم توفيق ومصطفى كامل ، و« على ورق سولوفان » الذى كتبته كسيناريو كوثر هيكل .

وشخصيات « النداهة » ، سواء الأساسية أو الثانوية ، كما صاغها السيناريو ، تبدو واضحة ومنطقية برغم عدم الإسراف فى تتبع تفاصيل حياتها . والأحداث تتوالى دون قفزات أو مبالغة ، وبقدر كبير من الاختزال وقوة التعبير . فمثلا ، أول ما تفاجأ به « فتحية » ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماجدة ، عندما تصل إلى عمارة زوجها البواب ، هو ذلك المشهد القاسى لشرطة الآداب التى تقوم بالقبض على بعض النسوة من ساكنات العمارة ، وسرعان ما تضطر للركوع على ركبتيها تحت أقدام ضابط الشرطة ، لكى لا يصحب زوجها العريس ، البائس ، إلى حيث لا تدرى .

هكذا تستقبل « القاهرة » بطلتنا ، الوافدة الجديدة .

لكن إلى جانب تلك الواقعة القاسية ، هناك عشرات الأمور الطيبة ، تحبها « فتحية » ، بل وتعشقها ، وتذوب فى القاهرة من أجلها ، وأهمها إمكانية العمل والرزق ، فضلا عن الرحمة التى تلقاها من بعض سكان العمارة ، فقاهرة « النداهة » ـ الفيلم ـ ليست هى الغول الذى يغرز أنيابه الوحشية فى عنق الجميع ، ولكنها تهب العلم والعمل والمأوى والرزق إلى العديد من الهاربين من قسوة الأقاليم البعيدة . وهذا ما تدركه « فتحية » التى تولد فى القاهرة من جديد ، يتفتح وعيها ، وتتطور شخصيتها ، وتدرك بعد الواقعة الشهيرة ، أن أمامها أحد سبيلين ، إما أن تعود إلى قريتها حيث الفضيحة ، والركود والفقر ، وإما أن تبقى فى القاهرة حيث سيصبح أمامها طريقان : إما أن تعيش على بيع جسدها إلى كل مشتر ، كما فعلت ابنة خالتها ، وإما أن تأكل عيشها بعرق طاهر . وكان طبيا أن ينتهى الفيلم بينما « فتحية » تجرى فى شوارع القاهرة المزدحمة بلقطتين تخيليتين ، ترى نفسها فى إحداهما وقد أصبحت ممرضة ، وترى فى الثانية نفسها وقد أصبحت عاملة فى مصنع ملابس . إنها إضافة تثق فى « الإنسان العادى » على نحو أعمق مما هو وارد فى قصة « يوسف إدريس » .

لكن « النداهة » من ناحية الإخراج ، تسدل عليه غلالة كثيفة من مصنع « الجماليات الشكلية » التى يروجها حسين كمال ، الأمر الذى قلل كثيرا من قيمة الفيلم الذى لم ينجح فى تقديم القرية كمنطقة طرد . ذلك أن ريف « النداهة » ليس هو الريف المصرى بقدر ما هو ريف حسين كمال السياحى .. إنه « البساط السندسى الأخضر » و« الأشجار الباسقة » و« النسيم العليل البليل » . والقرية فى الفيلم خالية من السكان والعجائز والأزقة والمستنقعات . وبطلة الفيلم نفسها ، بوجهها المشرق ، الممتلىء بالصحة والحيوية ، وشعرها البنى الناعم الجميل ، ومكياجها الذى زادها فتنة ، لا تشعرك بأنها فلاحة حقيقية ، وملابس الفلاحات المعدودات مزوقة ولامعة ونظيفة وجديدة ومكوية وغالية ومحوّرة ، على طريقة ملابس فرق الفنون الشعبية . لذلك فإن سحر القاهرة « النداهة » افتقر إلى أهم الشروط ، وهو قسوة الحياة فى الريف .

أما « على ورق سولوفان » المعتمد على قصة قصيرة ، فإنه لم يستطع أن ينطلق بها أو منها إلى أية عوالم رحبة ، فظل مكبّلا فى حدود المثلث التقليدى الضيق : الزوج والزوجة والعشيق وفى إطار ارستقراطية يعجب بها الفيلم إعجابا شديدا ، فثمّة الزوج ، الطبيب الجراح ، نصف المليونير ، المنهمك فى عمله ، طيب القلب ، أحمد مظهر ، والزوجة الجميلة ، نادية لطفى ، الأنيقة ، الشريفة ، المتفجرةبالحياة والحيوية ، والشاب العابث ، ابن أحد الأندية الكبيرة محمود ياسين ، لاعب التنس ، صاحب العربة الأنيقة ، الذى نكتشف أن مظهره العابث ينطوى على قلب إذا أحب فإنه يعشق بصدق ، ويتألم بعنف ، لا عمل له طوال الفيلم ، وإن كان قد ذكر فى مكالمة تليفونية أنه مشرف رحلات !

والفيلم مترهل ، مسرف الطول ، يخلو من الأحداث ، فبعد أن تحب الزوجة الشاب تتردد فى الذهاب إلى شقته ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتخيله وهو يقبلها ، وتزور زوجها فى المستشفى حيث تكتشف أن شخصيته قوية ، يشخط ويزجر ، وينظر نظرات نارية إلى الأطباء المحيطين بجسم المريض الذى يجرى له عملية ، فتعجب به جدا ، الأمر الذى يساعدها على الاحتفاظ « بعرضها » الذى كان من الصعب أن تفقده أصلا . وتتوالى مشاهد الفيلم فى لغة سينمائية متحذلقة ، تبلغ فى تأنقها حد الافتعال ، فالكاميرا لا تقدم إلا أمواج البحر والرمال الناعمة وغروب الشمس وغرف النوم الفخمة . وبين الحين والحين تصور الكاميرا لقطات كبيرة لذراع امرأة أو ظهر عار ، ويجىء الديكور العجيب ، بعدم واقعيته ، وكثافته ، ملائما لروح الفيلم المفتعلة ، خاصة فى شقة الشاب العاشق ، كما جاء طوفان الموسيقى الفجة ، الزاعقة ، الزائدة عن الحاجة ، متمشية مع فيلم متكلف ، يتحدث عن مواجع الأرستقراطية وتطهرها . إنه يثبت صعوبة التعرض لقصص « **يوسف إدريس** » القصيرة ، التى تتوغل فى أحراش لحظة واحدة .

تعليقا على فيلم « **العسكرى شبراوى** » ، يقول مخرجه ، هنرى بركات فى حوار مع عونى الحسينى « بعد أن تعاونت مع الكاتب الكبير « يوسف إدريس فى « **الحرام** » ، تمنيت أن يكون هناك تعاوناً آخر ، وسعدت بترشيحى لإخراج « **مشوار** » ليوسف إدريس وتسلمت السيناريو فطلبت إجراء بعض التعديلات ، وتحدد موعد التصوير ، وأخبرت المنتج أن السيناريو ضعيف جدا . وفجأة وجدت نفسى أبدأ تصوير الفيلم كما هو ، وبعد بداية التصوير بيومين أخبرونى أن تاريخ عرض الفيلم بعد شهر . وطلبت من المنتج أن يكتبوا على الأفيش عن فكرة « يوسف إدريس » وليس عن قصته واتبعت أسلوب العمل يوما بيوم ، فنكتب السيناريو فى الصباح ، ونبدأ التصوير وانتهينا من المونتاج والمكساج فى أربعة أيام .. اعترف بأننى اخطأت بوضع اسمى على الفيلم ، لأننى لم اخرج فيلما بقدر ما عشت أيام « نكد » ، لا إبداع فيها ، ولا إنسانية فى التعامل ، والأمور كلها تسير بروح الجشع التجارى » .

جاء « **العسكرى شبراوى** » ١٩٨٢ ، ، ضمن موجة « **افلام المقاولات** » ، التى يدهشنا أن يتورط فيها « **هنرى بركات** » . ويوسف إدريس ، الشغوف بنجاح أعماله على الشاشة ، فى هذه المرة ، لم يرتفع صوته بالغضب .. وهو الدائم « الاحتجاج » من أجل الأفضل !

ولولا المعركة التى نشبت بين « **يوسف إدريس** » و« يوسف شاهين » ، حول من هو الأحق بأن ينسب له « **حدوتة مصرية** » ١٩٨٢ ، لاستمر التعاون الخلاق بينهما . فيوسف شاهين ، بجرأته ، وجموح خياله ، هو من أنسب المرشحين للانطلاق بأقاصيص « **يوسف إدريس** » التى تتعرض لدهاليز النفوس البشرية .

وأيا ما كان الأمر فإن « **حدوتة مصرية** » الذى يقدم فيه « **يوسف شاهين** » طرفا من حياته ، محاكما ذاته ، والآخرين ، يسير وفق منطق « **يوسف إدريس** » فى كتابة القصة : « **لحظة** » واحدة .. هى لحظة إجراء عملية كبيرة فى القلب ـ كلاهما مر بالتجربة ـ وتتوالى صور ومشاعر ووقائع الماضى ، لتتدفق على الشاشة ، فتختلط الطفولة ، بحرمانها من الحب ، مع الشباب ، بنزقه ورعونته ، مع العلاقات المركبة ، المعقدة ، حيث القهر والرغبة فى التحرر ، والحيرة ، ومحاولة قول الحقيقة ، فى عالم يشوبه الزيف والخداع .

« حدوتة مصرية » المهم كمغامرة فنية يرتبط شكلها بمضمونها لم تتكرر ، ففيما يبدو أن النجمين اللامعين ، « إدريس » و« شاهين » ، كان من المستحيل أن تتسع لهما ، سفينة واحدة .

و« عنبر الموت » ، الذى اخرجه « اشرف فهمى » ١٩٨٩ ، جاء على طريقة مقالات « يوسف إدريس » التى دأب على كتابتها فى الأهرام . زاعق ، مباشر ، عنيف ، يغرق فى حمام دم عندما ينطلق وابل الرصاص ، فى نهاية الفيلم ، ليصيب الجميع .. يردى المتواطئين فى تجارة الأغذية الفاسدة ، ويقتل ضحاياهم من المرض ايضا .

قصة « العسكرى الأسود » الثمينة ، اخرجها « احمد فؤاد درويش » بعنوان « حلاوة الروح » ١٩٩٠ ، وبصرف النظر عن المستوى المتواضع لمجمل عناصر الفيلم ، فإنه يطرح قضية اللغة السينمائية التى تختلف بالضرورة عن لغة الأدب . فالترجمة الحرفية على الشاشة لمنظر « العسكرى الأسود » الذى تصفه القصة بأن « من يراه يضرب لا يظن أنه يمت إلى الإنسان أو الحيوان بصلة ، ولا حتى للآلة ، والأبشع منظره وهو يستمتع بتخريب كائن حى وإنسان ، والمضروب يتحول أمامه إلى كتلة اللحم المذعورة التى تصرخ فى فزع أعمى ، فلا يفعل مشهدها أكثر من أن يغريه بالضرب أكثر ، والتمتع بلذة الهدم أكثر » ... الترجمة الحرفية لهذه السطور تحيل المشاهدة إلى نوع من التعذيب ، يتضاعف لاحقا عندما يعوى « العسكرى الأسود » قرب النهاية . ويهبهب مثل الكلاب ، ويهوى على لحم ذراعه ، ويضغط ، والدم يتساقط من فمه ، ويختلط بلعابه ، وثمة قطعة لحم مدماه نجح فى نهشها من ذراعه ، حتى أن الفيلم يصبح عملا غير قابل للمشاهدة .

لكن كيف يتم التعبير عن هذه القصة ، ومثيلاتها من كتابات « يوسف إدريس » ؟ .. إنه اختيار سيجيب عنه ، حتما ، وبمهارة ، سينمائيو المستقبل ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد الرحمن أبو عوف

يوسف إدريس
فى حديث ممنوع منذ عشرين عاما

هذا حديث مجهول ، اختفى به يوسف إدريس منذ حوالى عشرين عاما ، وبالتحديد فى شتاء ١٩٧٢ ، حين كانت مصر ، تعانى من ظروف الهزيمة الكابية ونتائجها المريعة ، وحين كانت سيناء أسيرة لا تزال فى قبضة العدو الإسرائيلى ، وحين كانت مصر كلها تتطلع إلى ساعة القتال ، التى تغسل العار وتحرر الأرض وتعيد للمقاتل المصرى ، والعربى عامة ، شرفه وكرامته ، وهذا هو ما حدث بعد عام واحد تقريبا ، من هذا الحديث الصريح الجرىء ، الذى سجله « عبد الرحمن أبو عوف » ، عن الراحل يوسف إدريس .

كان مقدرا لهذا الحديث أن ينشر فى مجلة « روزاليوسف » أو « صباح الخير » فى شتاء عام ١٩٧٢ ، وقد تم بالفعل جمع المقال فى (بروفة) أولى ، غير أن الرقيب — آنذاك — منع الحديث من النشر فى آخر لحظة ، وظلت هذه الوثيقة على حالها ، حتى قدمها « عبد الرحمن أبو عوف » ، مسجل الحديث ، إلى (إبداع) ، وقد اهترأت وانطمست بعض معالمها ، وكانت قراءتها عملية مرهقة وشاقة ، شأنها شأن أعمال تحقيق المخطوطات العتيقة ، وقد قمنا بهذا الجهد ، لكى نقدم هذه الوثيقة التاريخية إلى القارىء ، بين ما يضمه هذا العدد من دراسات ومقالات وشهادات عن الكاتب الكبير الراحل « يوسف إدريس » . وسيلحظ القارىء ، أن الحديث فيض متصل لا تقطعه أسئلة أو مداخلة من مسجل الحديث ، وكأنه كان يكفى سؤال البداية الوحيد ، لكى يتدفق يوسف إدريس بهذا الحديث الحماسى ، الصادق ، والمتصل .

أبحث عبثا عن كلمات ، تجسد للقارىء وتنقل إليه عمق اللحظات التى كتبت فيها هذا الحديث عن « يوسف إدريس » ، وجوها .

كان « يوسف إدريس » فى الحقيقة مفرطا فى القسوة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

على نفسه ، وكان خياله متألها ، يغامر باحتواء كل ما ليس تحت سيطرته من واقع غير محدد ، ومن زمن لا ينتهى . إنه مزيج من الشجاعة والحذر . إنه ببساطة شهوانية حادة تريد أن تكون بريئة ، ومن هذه الجرأة الحذرة تنبع تقلباته الدائمة وتأرجحاته بين قطب وآخر ، ولكن هذه الجرأة ، هى التى سمحت له كفنان فذ ، أن يجعل من حياته تجربة خاضها بصراحة ، ولن أكرر هنا مدى إحساسى النقدى بقيمة مواهبه ، ووعية الفكرى والجمالى الذى مكنه من قلب أفكارنا التقليدية عن القصة والرواية والمسرح ، إنه ــ باعتراف الجميع ــ موهبتنا الأصيلة المحمومة بالتجربة حتى المرض ، والإبحار نحو الآفاق غير المرتادة . ومن يرصد علاقات موهبته الإبداعية بتحولات واقعنا المصرى بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والأخلاقية ، فى العشرين عاما الماضية ، يغرق على الفور فى عالم فنى متجسد بالصورة والرمز والنمط ، هو فى النهاية نقد وتخط لطبيعة حياتنا بكل إيجابياتها وسلبياتها ، لقد تعمدت إن ــ فى هذه الأيام المريضة ــ أن أتقصى انعكاس أمراض وطننا على حساسية « يوسف إدريس » ، وأن أعرف منه مدى حدة أزمات الشكل والبحث عن موضوع ، فى غمار أزمة الوطن .

ومن واقع علاقتى به ــ التى أعتز بها ــ سجلت هذا الحديث فى حجرة بيته ، فى لحظة توهج وأسى وحنين ، يعيشها فنان مصرى من منجم شعبنا الذى لا ينضب .

نص الحديث

عقب صدمة ٥ يونيه ، وككل مصرى ، تبدى لى سؤال أمرض حياتى وقلبها : ماذا عن المستقبل .. مستقبل مصر ؟ ماذا عن أحلامى ككاتب ، وهى جزء من أحلام وطنى ؟ فعندما تنعدم هذه الأحلام ، حين يموت المستقبل أو يبدو مشكوكا فيه ، فإن كلمة الوطن تنكمش .. وتتحول من إحساس بالإيمان والثقة ، إلى إحساس بالمرض والفجيعة .

إن مصر الآن كما قلت ، تشبه المريض الذى أصيب بجرح ، ولكنها اضطرت إلى ترك الجرح دون علاج . كانت النتيجة أن بدأت تحدث مضاعفات هذا الجرح ، وسرت السموم فى الجسد كله ، فى كل خلية على حدة ، ليس فى الأعضاء أو المؤسسات فقط ، ولكن فى كل خلية من خلايا هذه المؤسسات .

إننا فى الواقع نواجه مسألة أخطر بكثير مما يظنها البعض ، إنها المرض الذى لا يمكن للزمن وحده أن يعالجه ، ولا يمكن لنا أنفسنا أن نعالجه ، لأننا تحت وطأة مرض لا يسمح لنا بهذا العلاج ، وكلما تعمقت فى هذه الحالة أكثر ، أقع فى يأس مدمر ، حتى أننى لأول مرة فى حياتى أقول لنفسى : لن ننقذ إلا بمعجزة أعرف أنها لن تأتى لأنه لا معجزات هناك أو خوارق ، ولكنى لابد من أن أومن بها ، حتى وأنا أعلم أنها غير موجودة وغير آتية ، فلم يعد أمامى ، حتى كمواطن يريد الحياة ، إلا أن أومن بالخرافة ، وما أشد بشاعة موقف لا يحفزك للبقاء حيا فيه ، إلا إيمانك بخرافتك ، التى تربطك بالحياة . وقد تكون هذه المسائل معروفة بالنسبة للناس . وأنا أريد أن أتكلم فى الواقع عن شىء محدد ، وممكن ، وأعتقد أنه قد يتطور إلى المعجزة التى نبحث عنها أو ذلك هو دور الفن والثقافة فى حياة مصر ، وبالتحديد الآن .

إننا لسنا أول أمة فى التاريخ تطعن طعنة قاتلة ، ومن الخارج والداخل معاً ، ومن طابور الأعداء

والطابور الخامس في الوقت نفسه . إننا لسنا اول امة يحشد الاستعمار العالمي نفسه للقضاء على إرادتها في البقاء ، ويعمل على تحويلها من شعب متكتل إلى شعب مفروط ، افراده مسحوقون . وإذا راجعنا التاريخ ، فإننا سنجد ان ازمات خطيرة كهذه — حين تواجه شعبا — لا يحلها ولا يعالجها إلا امران : اولهما ظهور تنظيمات وقيادات جديدة تفرز الصالح من الطالح ، وتجد الخلايا السليمة في قلب العطن ، وتجمع الأمل على هيئة اشخاص ، ومن الياس المطلق توجد نقطة الضوء ، وتمهد لشروق الفجر .

الأمر الثاني ، أن تتنبه اعظم اجهزة الخلق لدى فناني هذا الشعب ، قدماء كانوا اوجددا ، معروفين كانوا او غير معروفين ، ومن فداحة الموقف الخطير الذى تمر به الأمة ، يستلهمون صرخة الدفاع الأخير عن النفس .. وحركة حلاوة الروح ، التي يحطم كل منا بها قبضة الموت المطبق عليه . وهنا اعتقد ان لي كلمة .. فهذا الأمر هو مشغولية حياتي العظمى هذه الأيام ، فإذا استطعت ان اجد لنفسي حلًا ، لتمكنت من ان اعيش .. اعيش مع الشعب الذى سيعيش ؛ وإن لم اتمكن ، فساهلك حتما ، ليس مع الشعب الذى سيهلك ، لأن الشعب لن يهلك .. ولكن مع حياة الشعب بغير شعب — اى بغير روح — مع حياة هي العدم واللاحياة سواء .

إن الإنسان لم يُخلق ابدا ليملأ معدته بالطعام ويتجشأ آخر النهار ويضاجع الزوجة ، ويملأ الأرض بالأطفال ، الإنسان ليس مجرد كائن حي كالفار او الديك .. الإنسان قيمة .. وحياته مجموعة قيم . الإنسان بلا كرامة دودة . ليس لها إحساس بالغير ولا بالمستقبل ؛ وصندوق قمامة ومخزن طعام . لهذا فإن الراى الذى اسمعه كثيرا هذه الأيام من الناس الذين حولي ، في القهوة والجرنال والنقابة ، حين يقولون : (يا عم خلينا نعيش وبس .. كفاية نعيش ..) ، اشمئز منه ، احس كانني استمع إلى مجموعة من الحيوانات قد امتلكت فجاة القدرة على النطق .. بل حتى الحيوانات نفسها لا يمكن ان تعترف انها تعيش فقط لتاكل وتستمر في الوجود ، لسبب بسيط جدا ، هو ان الحياة ليست مجرد البقاء على قيد الحياة ، وإلا لكانت حياة السجن ، او المعتقل ، او حياة البغى او قاطع الطريق او محترف القتل ، انواعا محترمة من الحياة وجديرة بالأحياء . إن الحياة جديرة بالحياة وبالأحياء ، لأنها في حقيقتها عملية تحول مستمرة لكل ما هو ادنى ، إلى ارقى .. الإنسان هو الذى يحول الفسيخ والطماطم إلى ارقى الأفكار ، إلى إرادة حياة ، تقاتل دفاعا عن قيمة مجردة كالكرامة . اما الإنسان الذى يحول الفسيخ الميت إلى فسيخ حى ، هو الإنسان بعد التهام هذا الطعام ، فليس إنسانا .. هو معدة او مصارين او خرج وشفتان .

بين الإنسان المعدة ، والإنسان الحقيقي ، فارق اساسى يتمثل في العقل والفكر والإرادة . بمعنى آخر : اريحوا انفسكم ، لأنها ببساطة عملية فاشلة ان (.. تعيشوا وبس) ، قد تنجحون في ذلك عاما او عامين ، ولكن سياتي الوقت الذى ستفقدون فيه احترامكم لانفسكم واحترام الآخرين لكم ، احترام زوجاتكم وابنائكم وإخوانكم ، ويبدا احتقارهم لشانكم . ولو كنت انا زوجة لواحد من هؤلاء .. لجعلت منه قوادا ، فالقواد ايضا (يعيش وبس) .. وحتى في هذه

العملية يكون الاستمرار مستحيلا ، لأن خداع النفس لا يستمر إلى مالانهاية ، ومن العبث أن نظل مغمضين عن الحقيقة حتى تفرض نفسها علينا فرضا ، ذلك لأن هذا الإغضاء نفسه يسلبنا الإرادة بمعنى الزمن ، كما يسلبنا القدرة على تغيير الواقع ، حين يصبح من المحتم علينا — لكى نعيش — أن نغير الواقع .

إن الاستعداد للمعركة مثلا ، حتى نصل إلى المستوى القادرين فيه على تحقيق النصر ، مسألة جميلة ، ولكن ما الذى يضمن لنا ـ ساعة تمام الاستعداد — أننا حين نضغط على الزر ، ستنتفض فينا إرادة القتال ، بعد أن نكون قد قتلناها بالتأجيل .. واليأس .. والانتظار ؟ !

وأعود إلى صرخة الدفاع الأخيرة لدى الملكات الخالقة .

إن إلقاء نظرة على ما يقدم لشعبنا من فنون وأشكال الترفيه ، تجعلنا نلاحظ شيئا غريبا ، إننا نتحدث عن كل شىء ، إلا مايجب أن نتحدث عنه ؛ وكأن مشاكلنا الحقيقية (تابو) نخاف أن نقترب منه ، وكأن الاقتراب منه خطيئة ، وربما يعتقد المسئولون عن ذلك أن هذه الطريقة تجنب الحاكم والمحكوم معا ، مشاكل كثيرة ، إذ تتجاهل ـ كلية ـ وجود أى مشاكل ، فهل هذا صحيح ؟ !

الملاحظ أننا إذا تجاهلنا المشاكل ، لاتتجاهلنا المشاكل ، ونستيقظ مروعين فى الصباح على فتنة دينية خطيرة تكاد تعصف بوجود الأمة ، أو على حريق مروع يلتهم أغلى ما نمتلك ، أو إضرابات طلبة أو عمال ، أو على اكتشاف شبكة لبيوت الدعارة ، أو على سرقة بملايين الجنيهات فى القطاع العام . وقد نتجاهل فى غمرة ذلك ، المشاكل الأخرى للحاكم والمحكوم معا ، وهى مشاكل عملاقة ، يقفان أمامها عاجزين ، وقد يفقد كل منهما الثقة فى الآخر ، ويحمله المسئولية ، ولكن المسئول — فى رايى — هو العقلية التى تطعم شعبنا غذاءه الروحى ، العقلية التى تفضل أن يبدو كل شىء حسنا فى الفن ، حتى يصبح كل شىء حسنا فى الحياة ، مع أن كل هذا نكتة سخيفة ، فلم يحدث فى تاريخ العالم أن حلت المشاكل نفسها بنفسها . بمعنى آخر ، فإن ما تقدمه مطابعنا ومسارحنا ، وأجهزة الإعلام عندنا ، لا يمثلنا فى الحقيقة وأنا لا أقول هذا طلبا لإباحة النقد فى هذه المجالات ، فما أسخف النقد الذى يقدم على مسارحنا ، حين يكون غير مسئول ، آخذا شكل (النكت) ، نكت الجالسين على قهوة عاجزين لا يفعلون شيئا ، ولا هم لهم إلا متابعة شىء بالسخرية والتحلل من المسئولية ؛ وإنما أتحدث عن خلو هذه الوسائل من التصدى المسئول لما يحدث فى حياتنا كلها ، ابتداء من المشكلة الوطنية إلى مشكلة سائق التاكسى الذى لا يقف لزبون متعب . إن نتيجة تجاهل المشاكل طوال العشرين عاماً الماضية ، أنها تفاقمت إلى درجة خطيرة ، وتفجرت معا وفى وقت واحد ، كمخزن للبارود أشعلت فيه الهزيمة فتيلا ، ونحن ننظر مروعين حولنا ، وكان قوة قدرية هى التى أغرقت حياتنا فى المشاكل ، وسلبتنا الإرادة حتى على مواجهتها ، فى حين نحن فى الحقيقة مازلنا نملك الإرادة ، ومازال هناك أمل فى إنقاذ الوطن ، ولكن ليس بسياسة النعامة وإخفاء الرءوس فى الرمال ، بل بالمواجهة .. بتحمل المسئولية بإطلاق الحريات —

ليس الحريات السياسية ــ وإنما حرية تحمل المسئوليات ، فالمرض الخطير الذى يجتاح الإرادة المصرية ، هو مرض الهرب من المسئولية ، ذلك المرض الذى يحولنا إلى عبيد ، لأن العبيد وحدهم الذين يخافون تحمل مسئولية اعمالهم واقوالهم .

ولنبدأ بتحمل مسئوليتنا فى الثقافة والأدب والفن ، اطلقوا لنا حرية تحمل ما نقول امام الشعب ، دعوا الصدق يأخذ طريقه إلى الناس ؛ ولا تحاسبونا إلا على ما نقول من كذب ، بينما المحاسبة الآن هى على ما نقول من صدق

إننى اتوجه إلى الرئيس انور السادات ، وانا اعلم انه رجل وطنى ، واقول له إن مصر التى احببها ، والتى حمل القنابل وقاتل من اجلها ، مهددة بالفناء ، وان مصر التى احببناها ، ومات فى السنوات العشر الأخيرة فقط ، ربما اكثر من خمسين الف شاب مصرى دفاعا عنها ، تختنق وتشجب . وهى ليست مصرنا وحدنا ، ولو كانت ستنتهى بنا ، او بجيلنا ، لهان الأمر . لكنها مصر اولادنا واولاد اولادنا . اى بلد هذا الذى سنتركه لهم ؟ اى مستقبل ؟ مستحيل ان نترك لهم حرية الحياة داخل معسكرات الحجز الصهيونى ، مستحيل ان نتركهم يعملون حمالين وقوادين للأسطول الأمريكى . لامناص من القتال ، مهما كان من تحمل المسئولية ، مهما كان السبب ، او ما كان السبب فى خلق المشاكل ، فلنقل إنه فلان او علان ، الذى وضعنا فى المشكلة ، او فلنقل مثل جيل الهزيمة بعد عرابى ، إن « عرابى » هو الذى ادخل الإنجليز مصر ، ولكن مصر تحملت ، وكان الحل مواجهة الحركة الوطنية المصرية مجتمعة لجيوش الإنجليز ، ولم يكن هناك مناصى من هذا . وايضا ليس امامنا مناص من مواجهة المشكلة الوطنية ومواجهة المشاكل التى خلقتها المشكلة الوطنية ، مواجهة الإنسان المصرى بمشهده الآن ، ذلك المشهد الذى لا يسر احدا .

إن جمهورنا يقبل بشغف كبير على مسرح الهرب من التبعات ، مسرح القهقهة ، قهقهة اشباه الرجال ، لانه لا يريد ان يرى نفسه ، لانه يعرف انه إذا نظر فى مرآة حقيقته الآن وشاهد صورته ، وتبين حقيقة ما يفعله ، لثار على نفسه واستنكر ، واصبح عليه الآن مسئولية ان يتغير ويغير ، وهو ما لا يريدهُ إنسان الطبقة المتوسطة فى مصر . إنه مستريح جدا هكذا ، فالمسئولية امر مزعج ، وليس اجدع من الاستنطاع

ولقد اتيح لى ان ارى هذه الصورة من الخارج واسمع رأى الشعوب الأخرى فينا ، وما كان اشد خجلى بالصورة . النطاعة الداخلية قد تحتمل ، ولكن النطاعة فى نظر العالم شىء تشمئز له نفس محدثك وإن كان ينتقى الفاظه بادب شديد . وعلى رأى احد الإنجليز الذى قال لى مرة : إنكم غرباء تريدون من الأمريكان ان يحلوا لكم القضية سلميا ، ومن الروس ان يحلوها عسكريا ! وانتم مادوركم ؟ !

إن حالة الاستنطاع هذه يجب ان يقضى عليها بالكرباج ، والكرباج الذى اعنيه ، كرباج الكلمة والضمير ، إن كتاب مصر الحقيقيين ، وفنانيها الشرفاء ، ولا اتحدث عن الخونة الذين باعوا مصر بمصالحهم الخاصة ، لابد ان يكونوا كتيبة فدائية توقظ النيام والغافلينَ والمتغابين والمستنطعين

ARCHIVE

والجبناء ، والذين يتخذ جبنهم اشكال الشجاعة فى غير موضعها ، والاعتداء الجسدى على السيدات والأطفال ، وقذف الناس الأبرياء بالحجارة . إنها تصرفات يذكرها المرء وهو مثقل بالخجل نفسه .

لابد من الصحوة ، والارتداد للحياة ، وإعادة حمل المسئولية ، حتى يأوى الإنسان إلى فراشه نادما على ما ارتكب فى يومه من تنازلات ، إن الحديث عن الثقافة والفن واشكالهما فى غياب الضمير العام والخاص ، وتغافل الضميرين معا ، يوجب على هذه الكتيبة ان تلفظ الآن الترف ، الذى لا املكه الآن للأسف . ففى غيبة الرجولة فى الرجال ، فى حضور ذلك الجمهور الواسع من العبيد ، وفلسفة العبيد ، فإن الثقافة كالشرف ، يصبح الحديث عنها سخافة ، إذ قبل ان نتحدث عن الثقافة ، دعونا اولا نتحدث عن الرجل الذى ينتج هذه الثقافة ، والرجل الذى يستهلكها ، فإذا لم نجد إلا اشباحاً ، وإلا كائنات كانت رجالا ، فليكن عملنا الأول إذن ، ان نبدأ من البداية ، وان نساعد الناس اولا على الوقوف . المشوار طال ، هذا صحيح ، والتعب حل ، والرحلة كانت قاسية ، والسيقان تخاذلت ، والإرادات انفرطت ، ولكن يا إخوانى ، إذا الراحة طالت ، تحولت إلى موت ، فالرحلة لم تنته ، ولابد من مواصلة السير ، اعلم ان الخسائر فادحة ، وان الجراح كبيرة وعميقة . فلنقطع الملابس ، ولنضمد الجراح . صبراً على الألم ، ولنمضى ، فنحن على موعد مع القدر ، أم هل نسيتم موعدنا مع القدر ؟ !

(انتهى الحديث)

● ●

قد لا تصدقونى ، لو قلت إن الدموع ، كانت هى خاتمة هذا الحديث الذى باح به يوسف إدريس . إذ فى اللحظة ، التى كنت منهمكا فيها فى الكتابة ، أحسست بتهدج صوته . لحظتها لمحت الغضب ومعاناة الاستحالة التى تعيشها ذات الفنان الخالق ، والمقاتل ، فى لحظات الحصار .

ARCHIVE

فتحى فرغلى

فى الزمان وأهله

« إلى يوسف إدريس »

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الزمن المقيت
يموت من يموت
أم أنه ينتحر

الزمن المقيت
والله مارأيت ،
أو سمعت من يحمده ،
لكنهم يرجونه فى سرهم

وكلهم ينتظر
وكلهم يعرف أن غيمه
ليس سوى ضبابة

تحجب دفء الشمس عن رطوبة البيوت
وأنه لا يمطر
يموت من يموت
أم أنه يفر من وجوهكم
يترككم للصبر والسكوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يموت من يموت
أم أننا نقتله
والزمن المقيت
يعيش فى نخاعنا
وليس من **يسألهُ**
الزمن المقيت
يكبر فى نخاعنا ويكبر

سـليمان فيـاض

ليلة أرق فى حياته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حين ارتدى ثيابه ، كان قد أدرك أنه لن يواتيه النوم فى ليلته . فعلها لكى ينحدر من ذروة النشوة والتوتر ، وينام هانئا ، لكن هاهو النوم يجافيه . نظر إليها . كانت تتنفس ، مغمضة العينين ، وثمة نحنين خفيف يسمعه منها ، وهى ممددة كالقباء .

غادر غرفتها ، فرأى الحراس متناثرين فى الردهة ، يديرون وجوههم إلى الجهة الأخرى ، مثلما كان يراهم يفعلون فى الأفلام ، وهو صغير ، مع ملوك غبروا . سار فى الردهة آمنا ، ودخل غرفة مكتبه الخاص . كان مقعده الدوار منحرفا كما تركه حين غادره . توقف أمام فاترينة أنيقة موشاة الإطار ، مطعمة بالذهب والأصداف ، كانت الكتب تطل من وراء زجاجها اللامع . تحمل اسمه ، كتب عنه ، وكتب بقلمه ، صاغها له أقدر كتاب الظل . وقعت عيناه على فاترينة مقابلة . تحمل الأوسمة والنياشين والأنواط والقلادات ، تلك التى منحها لنفسه ، مدينة وعسكرية ، وتلك التى قلدها له رؤساء وملوك فى أرجاء الدنيا . شدت عينيه صورة له بكل هذه الأوسمة والقلادات والأنواط والنياشين واقفا فى جلال تاريخى ، إلى جانب مكتبه ، وقد وضع أطراف أصابعه على طرف مكتبه .

بدت الصورة له بطوله وحجمه صورة ملكية ، كأنها لسواه . فتح مصراع الإطار ، وراح يضع ويعلق على بزته كل الأوسمة والقلادات ، والنياشين ، والأنواط ، محاكيا أوضاعها فى صورته الملكية . وانحرف إلى المرآة ، ونظر إلى نفسه ، وردد نظره بين المرآة ، والصورة . هاهو طبق الأصل ، بدون وصيفه الخاص . أعاد مصراع الفاترينة إلى موضعه ومشى إلى مكتبه بوقار .

جلس على مقعده خلف المكتب ، ودار بعينيه حواليه . حدّث نفسه ، أن هذه الجدران ، بل والسقف ، والأرض ايضا ، ينبغى أن تكسى بالمرايا . سيكون هو عندئذ فى كل مكان من حوله . وحبذا لو كانت الأضواء ساطعة آنذاك

فى الغرفة من يقدر أنئذ على أن يقدر أن يتنفس سواه ، وبأنفاسه هو . فمن يحمل أحلاما إلهية لقومه مثلما يحملها هو . ذلك حقه ومن قدره وقيمته .

استدار ، أدار نفسه ، بكرسيه يمنه ويسرة ، مهدهدا نفسه بحركته ليغفو ، وأغمض عينيه ، وجد نفسه مرهف السمع ، مشدود العصب . ضغط بأصبع على زرار فتراجع ظهر مقعده ليكون شبه سرير . وحاول أن يسترخى . لكن الوسن لم يزر حواسه بعد . رصدت أذناه أصوات الليل ، باحثة عن أصوات الليل . لم يسمع صوتا ولا نأمة . أنفاسه فقط هى التى تتردد فى سمعه ، وصوت نبضه فى ساعده ، وفى عرق الوتين برقبته ، أسفل أذنه اليسرى . أهل القصر لم يعد يسمع لهم نأمة . ربما كان بين الأرقين مثله ، ابنه ، أو ابنته ، أو خليلته الساهمة أبدا ، فى فيللتها النائية الحزينة أبدا ، فلا تبتسم إلا حين تراه ، لكن لماذا يشعر فى ابتسامتها بظلال بعيدة ، لخوف ملازم ؟

ودّ لو تحرك الحراس فى الردهة ، ليسمع وطء أقدامهم ، حتى وهم بأحذية الكاوتشوك التى أصدر أمره لهم بارتدائها فى قصره . ودّلو لو يأتى إلى سمعه ، عبر جدران القصر ، صوت من أصوات الليل ، يأتنس به فى وحدته الأرقة . عجب لأن كلبا لا ينبح ، وقطة لا تموء ، وضفدعة لا تنق ، وبومة لا تنعب . فى زمن ما ، فى صباه . كان يسمع نسغ الحياة يسرى فى ألياف الشجر ، وحفيف الأوراق وهسيسها بين الأغصان . فى زمن ما .. لكن هاهو الآن ، السيد الوحيد ، والسجين الوحيد ، فى قفص من ذهب ، ينسج بعقله ، وساعات عمره ، أحلامه حلما حلما ، وخيطا خيطا .

انتفض منزعجا ، وعاد إلى جلسته ، فعاد ظهر الكرسى معه . قبض على قلمه الذى يوقع به الوثائق ، والمعاهدات ، والاتفاقيات ، ويصدق به على أحكام الإعدام ، والسجن ، والترقيات . ثم تركه يسقط عامدا من يده . سمع صوت سقوطه داويا ، يجرح أذنيه ، ويتردد صداه فى المدينة بأسرها . أدرك عندئذ أن سجنه لم يفقده سمعه فى هذا القصر .

ضغط على زر بمكتبه ، فسمع للتو طرقة الكعب بالكعب ، ونظر بعينين مسهدتين ، فرأى كبير حراسه واقفا . وكف يده مبسوط مرشوق بين العين والأذن .

قال لكبير حراسه بقرف ، كأنه يلومه :

— ما هذا الصمت ؟

قال كبير الحراس :

— أى صمت ياسيدى الرئيس ؟

قال السيد الرئيس :

— أتسمع صوتا ، أى صوت ، فى هذا القصر ، فى مدينة الفيحاء ؟

قال كبير الحراس ، وعلى شفتيه ظلال ابتسامة :

— ياسيدى الرئيس . لا يجرؤ نائم أن يحدث صوتا إلا بإذنك . لا تقدر بومة أن تنعب إلا بإذنك . لا تغامر قطة بالمواء إلا بإذنك . لا ينبح كلب إلا بإذنك .

رنا السيد الرئيس إليه صامتا ، وطال رنوّ . لم يبد على وجهه انفعال ما . فى زمن ما ، فيما مضى ، لو قال له أحد مثل ما قاله هذا الفسل لأدرك لتوه أنه يسخر منه ، ولصفعه على وجهه ، أو ربما قتله . لكن هذا القصر بحاجة إلى مداج مثله . المداجون طامعون ، ولذلك فهم مطيعون ، وهذا القصر بحاجة إلى الطاعة . لو طلب منه الآن أن يضع فوهة مسدسه على جبهته ويقتل نفسه

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

برصاصة واحدة ، لا متثل لأمره فورا ، دليلا على طاعته أنسته الطاعة ، حتى أطماعه ، كم من رجال قصره ، وأهل دولته مثله ؟!

فتح السيد الرئيس فمه بفتور ، فسمع كبير الحراس قوله :

ــ لو سمعت فى هذا الليل صوتا ، أى صوت ... لنمت .

قال كبير الحراس فى الحال :

ــ سيدى الرئيس . أى قرص من أقراص النوم تريده ؟

رفت عينا السيد الرئيس مفصحة عن أنه لا يريد شيئا . وقال :

ــ هناك نوم بدون أقراص هذا هو النوم الوحيد الذى أريده الآن .

قال كبير الحراس :

ــ إن أذن لى سيدى الرئيس . أهناك ما يشغلك عن النوم والراحة ؟

أشار السيد الرئيس سئما لكبير الحراس ، فطرق الكعب بالكعب ، وارتفعت الكف مشدودة ومرتعشة بين العينين والأذنين ، واستدار كبير الحراس مغادرا فراغ الباب ، فانطبق مصراعاه وحده فى أثره ،

خطر للسيد الرئيس أن يدعوه ثانية إليه . ويجعله يكرر تحيته العسكرية هذه ، أمامه ، إلى الصباح . لكنه أدرك سخف الفكرة ، وهزلها وما لمثله هزل فى هذه القصر . أهناك ما يشغلك عن النوم والراحة . نعم لابد أن هناك ما يشغلنى . قد تكون هناك أمور أفكر فيها بحاجة إلى أن تولد وتهز صمت الليل ورتابة النهار ، بأحداث جسام . ربما كان ما أنت فيه حدسا وإلهاما لاتعرف كنهه بعد ، ضغط على زرار بمكتبه . فعاد الباب ينفتح ، وكبير الحراس يظهر . قال السيد الرئيس . .

ــ أريد مدير مكتبى الآن .

فى التو ، ارتج صمت المدينة . بالحديد ، والهدير ، تناهت إلى آذان السيد الرئيس المشرعة أصوات الموتورات ، وهى تبتعد مسرعة عن القصر ، فى شوارع الفيحاء الخالية ، تراءت للسيد الرئيس نوافذ البيوت لم تحرك بها سدابات النوافذ ، ولم يُضأ وراءها مصباح ، فى ظلام الليل ، فمن يقدر على الفضول فى ويفتح نافذة أو يضيء مصباحا ، ورأى عيونا مشرعة ، تحدق فى فراشها صامتة مرهفة السمع ، فى ظلام الليل .

ــ ٢ ــ

دق كبير الحراس جرس الباب فجأة مرارا . توقع أن يسمع لتوه صوت أحد من البيت ، فى جهاز النداء على الباب حين لم يسمع صوتا يلبيه ، قال لميكرفون الجهاز .

ــ نحن حرس قصر السيد الرئيس .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندئذ أحس بأصوات حركة ، ورأى الباب ينفتح .

وبدا مدير مكتب السيد الرئيس يرتدى روبا حريريا منفوشا شعر رأسه .

قال كبير الحراس .

ــ السيد الرئيس يريدك الآن .

انفجرت الصالة عندئذ بالأصوات : وأطلت بوجهها من خلف سيدة البيت . رأها كبير الحراس فقال لها برقة .

ــ عفوا يا سيدتى هذا أمر السيد الرئيس .

قالت سيدة البيت :

ــ ماذا يريد أخى .. الآن .

قال كبير الحراس .

— لا أعرف يا سيدتي . سيدي الرئيس يريده في هذه الليلة . الآن يبدو أن هناك ما يشغله . ربما كان لديه جدول لأعمال الغد .

أخذت سيدة البيت تقضم أظافرها . بدت في آثار الليل والنوم ، لكبير الحراس ، واحدة من النساء في مدينة الفيحاء ، مثل كل النساء .

أفسح مدير المكتب الطريق لكبير الحراس فدخل وحده إلى ردهة البيت . تاركا خلفه الحراس على الدرج ، وفي المدخل ، وحول الحديقة والسور ، ووراء الجدران . وسمع خرير مياه ورشاش النافورة تسحّ في حديقة الفيلا .

غاب مدير المكتب بالداخل . وسمع كبير الحراس سيدة البيت تقول لرجلها :

— احترس أنا لا آمنه على أحد، أي أحد .

ابتسم كبير الحراس، حدّث نفسه قائلا لها لا : صار رجلك صاحب السلطان بزواجه منك يا أخت السيد الرئيس، ركب الأسد حين ركب كلاكما صاحبه ، وعليه أن يدفع ثمن خوف أبدي .

نهض كبير الحراس من المقعد الوثير . كان مدير المكتب قد ارتدى ثيابه الرسمية ، وفاح العطر من حوله ، لكنه كان شاحب الوجه . تتوتر عضلات وجهه بقلق خفي . وتبع كبير الحراس مدير المكتب وغادرا الباب إلى الدرج . وحديقة القصر .

في التو ارتفعت أصوات الموتورات ، وتحرك الحراس يتقدمون مدير المكتب ويتبعونه . ويحوطونه من الجانبين ، والتفت كبير الحراس خلفه . فرأى نافذة الفيلا مضاءة ، وزجاجها مفتوحاً . النافذة الوحيدة المضاءة الآن في الفيحاء ، خارج قصر السيد الرئيس . وكانت أخت السيد الرئيس واقفة ترنو .

وقدر كبير الحراس ، أنها أخت السيد الرئيس لن تجرؤ على أن ترفع سماعة التليفون لتسأل أخاها ، السيد الرئيس ، عن سبب طلبه لرجلها في ظلام الليل .

— ٣ —

إذ وقع نظر السيد الرئيس على مدير مكتبه ، كان الباب قد انغلق وراءه . أشار السيد الرئيس بحركة من جفنين مسهدين ، فتقدم مدير المكتب باسما شاحب الوجه ، وتوقف على مقربة من المكتب ، ولم يسمع أمرا آخر ، فظل واقفا ، بدا الرئيس لعينيه ينظر ساهما شاردا سارحا إلى لا شيء ، كأنه لا يراه بل إنه يراه وعيناه مصوبتان إليه وحده ، كأنه لا شيء ، كأنه يخترق أغواره ، ويكشف أسراره . ارتجف مدير المكتب وظل صامتا ينتظر أمرا ، أي أمر كلمة ، أي كلمة . طالت الوقفة ، شعر بأنه سينهار رعبا ، ينحط على الأرض بطوله . قال السيد الرئيس بصوت قرف ، غير آمره .

— اجلس .

لم يكن السيد الرئيس يعرف ما الذي سيقوله له ، ولا لماذا دعاه إليه، عاد يكرر قوله ، ناهراً ، حين رآه لم يجلس :

— اجلس .

في التو ، أمام الصوت الناهر ، ارتعد مدير المكتب ، رفع ساعدين ، مرتعشين ، مستسلما ، قال ، ولم يجلس :

— سأعترف يا سيدي الرئيس .

لم تبد دهشة على وجه السيد الرئيس. بدا وجهه محايدا . بدا كأنه يعرف ، فقد أشرع عينيه للحظة في مدير مكتبه ، قال له في هذه المرة بحسم :

— اجلس جلس مدير المكتب . نهض السيد الرئيس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عن كرسيه الرئاسى غير ناظر إليه . قال له كأنه قد انتهى من أمره :
— اعترف .

*

إذ ، كان يعترف ، كان السيد الرئيس فيما هو يسمعه ، يشعر بالسعادة . الآن عرف سرّ أرقه ، الآن يعرف أنه حقا مُحدَّث ، وملهم . الآن يعرف لماذا هو سيد وسجين ، لماذا هو السيد السجين ، السجين السيد ، لكن ، لماذا تنعدم الطاعة خارج هذا القصر . هل يسع قصره الناس جميعا . لكى يطيعوه ، ولا يدبّروا هذه المكائد الصغيرة ضده . صغيرة ؟ حصاة تحت القدم ، تسقط طودا . استدار بكرسيه بعنف ، غير ناظر إلى مدير مكتبه ، رفع سماعة التليفون . وادار رقمين ، أحدهما إثر الآخر ، على خطين .

— ٤ —

دقت الساعات فى أرجاء القصر ، معلنة التاسعة صباحا . اكتظت قاعة الاجتماعات الرئاسية الكبرى بوجوه الفيحاء وأعيان الدولة : شيوخ قبائل ، وشهبندرات تجار ، ورؤساء تحرير ، وقادة ميليشيا ، وجيوش ، وشرطة، وبصاصين ، وفلول ساسة مروضين ، مستسلمين ، وحرس مدجج بالرشاشات وأجهزة اللاسلكى ، اصطف مشددا ومتلاصقا . برتابة على درج تعلوه بواك ذات عقود على حواف الممرات الدائرية ، وكاميرات التصوير ، والفيديو ، متناثرة فى الممرات الفسيحة ، وأسفل درج الجند ، ومنصة السيد الرئيس ما تزال خالية يقف حولها ، وأسفلها عند الأطراف ، قادة الحرس ، وكبير الحراس يقف عند باب جانبى ، عين على القاعة ، وعين إلى ما وراء الباب ، تنتظر وتترقب ، وقد ساد الصمت ، وبدت الوجوه مصفرة ، وشاحبة ، ومهزولة ، فلا أحد يعرف ما الذى حدث ، ولا أحد يجرؤ أن يسأل ماذا حدث ، ولا أحد يثق للحظة أنه سيكون واحدا من الاحياء الذين سيغادرون هذه القاعة ، والكل يعرف أن هذه القاعة هى قاعة الرعب ، فالموت .

صاح كبير الحراس . وقد طرق قدما بقدم ، واهتز ساعده وكفه بالتحية :

— السيد الرئيس

هبت القاعة واقفة بالجالسين ، ودوت موسيقى النشيد القومى ، وبدا السيد الرئيس ، فى جلاله الملكى ، المثقل بالأوسمة والنياشين والقلادات والأنواط ، يتقدم نحو المنصة ، وظل واقفا برهة انتهى اثرها دوى الموسيقى . كان يضع على يمينه عوينات سوداء . لم تنجح فى إخفاء جيوب جفنين متهدلين . وبدا السيد الرئيس مهموما . وطال صمت مرتعش ، مرعد ، للأسنان فى الوجوه ، والسيقان . شد السيد الرئيس عنقه ، وفقار ظهره ، ووضع ساعديه على المنصة ، وقال

— إذا كان فيكم من يريد عزلى ، فشرط ذلك عندى ، هو قتلى ، وهنا ، فى هذه القاعة .

ووضع مسدسه على المنصة ، وأدار مقبضه نحو الجالسين ، وقال :

— وبهذا المسدس ، فلا أقبل أن اقتل بمسدس سواى .

ارتفعت الهمهمات مستنكرة ، وصاح حارس من أقصى القاعة :

— عاش السيد الرئيس .

وجاوبه آخر من طرف القاعة :

— كلنا فداء السيد الرئيس .

وردد الجالسون الهتاف ، عدا مدير مكتب السيد

الرئيس . كان جالسا فى الصف الأول مجللا بالخزى ومطرقا ، وفى وجهه صفرة الموت ، لا يشعر بها الجالس عن يمينه ، ولا الجالس عن يساره ، ولم يبتسم السيد الرئيس للهتاف ، ولم يبد عليه زهو أو رضا . قال السيد الرئيس :

— لقد أعطيت أمرى للحراس هنا ، وفى خارج القاعة ، أن يدعوا من يريد قتلى ، أن يقتلنى ، هنا فى هذا القاعة ، ويجلس فى مكانى هذا ويطاع ، ولا يمس بسوء .

صمت الجالسون . لاذوا بصمت عميق ، فلا أحد يثق بكلمة واحدة مما قاله السيد الرئيس . قال السيد الرئيس عاتبا وقد انحدرت دموع مفاجئة ومؤثرة ، كعادته، على خديه :

— نذرت حياتى منذ الصبا لمجد أمة ، لا لمجد هذا الوطن الصغير ، ولكن الثورة المضادة ، لا تهدأ ضد هذه الأمة ، ممثلة فى شخصى . ولابد لى أن أرعى الأمانة ، وأحمد هذه الثورة المضادة فى مهدها. وللأسف يقودها ضدنا جميعا ، أقرب الناس إلى ، ممن أصفيتهم الود .

ونظر السيد الرئيس ، إلى مدير مكتبه ، وقال له :

— أنت . انهض .

وبهت الجالسون ، حين رأوا مدير مكتب السيد الرئيس ، يقف متهدل الكتفين . وارتفعت صيحات الدهشة . وقال السيد الرئيس :

— تقدم ، وأدر وجهك للناس . واعترف بما قلته لى .

تقدم مدير المكتب ، وأدار وجهه للناس ، وصاح كبير الحراس ، قائلا :

— من يسمع اسمه ، فليرفع يده بالتحية ، وليهتف بحياة السيد الرئيس ، وحياة الثورة ، ويغادر هذه القاعة فى الحال .

وبدأ مدير المكتب ، يعيد اعترافه . ورن جرس التليفون المجاور للمنصة ومدير المكتب يعترف ، فنظر السيد الرئيس لكبير حراسه ، فضغط على زرار أحمر فانقطع الرنين . أدرك كل الجالسين ، أن الاتصال من بيت أخت السيد الرئيس ، فما يحدث فى القاعة الآن يشهده أهل الفيحاء والمدائن والقرى الأخرى ، على الشاشة الصغيرة ، ويسمعونه فى أجهزة الراديو ووقف ضابط كبير الرتبة ، ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس . عاشت الثورة ، وغادر القاعة لتوه بكبرياء مرفوع الهامة ، حتى اختفى وراء الباب ، وعندئذ ، سمعت أصوات الرشاشات خارج القاعة ، وساد الصمت . وانحدرت دموع أخرى على خدى السيد الرئيس ، أحدثت أثرها فى القاعة ، تعاطفاً نحوه وحزنا على الضحية . وعاد مدير المكتب يواصل اعترافه . ووقف طالب جامعى . ورفع يده بالتحية ، وهتف : عاش السيد الرئيس ، عاشت الثورة ، وغادر القاعة يسنده حارسان ، وسمعت ، مرة أخرى أصوات الرشاشات خارج القاعة .

بدت المحاكمة عادلة ، فدموع السيد الرئيس تسحّ غزارا ، ومدرارا ، والمحاكمة علنية ، يشهدها الآن ألف شخص وشخص ، ويسمعها ويراها الملايين من أهل الفيحاء والمدائن والقرى الأخرى . والمتآمرون الضحايا ، لا يدفع أحدهم عن نفسه تهمة التآمر ضد السيد الرئيس ولا ينكر قولا لمدير المكتب . وفكر السيد الرئيس ، أن هؤلاء الجالسين فى القاعة ، وتلك الملايين الأخرى فى البلاد كلها يفتقدون غياب الاتهام ، والدفاع ، والقاضى ، فى هذه المحاكمة ، لكنهم يعرفون فى الوقت نفسه ، مثلما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يعرف ، أن هذه المحاكمة ، محاكمة ثورية ، وعلنية ، هو فيها الخصم والحكم ، وحسبهم جميعا ، أن متهما واحدا ، لم ينكر التهمة ، ولم يجرؤ على اتهامه وإدانة نظامه ، خوفا من أن يمتد العقاب والمصير المحزن ، إلى من يحبهم ، من الأهل والولد .

وانتهى مدير المكتب من اعترافه المطول ، والدقيق ، فمسح السيد الرئيس دموعه بجانب كفه ، لأول مرة ، وقد بللت بدلته الرئاسية ، وقلاداتها ونياشينها .وقال :

— الآن . عودوا إلى بيوتكم آمنين . لا تثريب عليكم . وعذرا إذ جعلتكم تعيشون معى هذه الساعة التعسة . ونحن جميعا الأوفياء وعلى عهد الثورة . أما هذا الرجل ، زوج أختى ، فدعوا قضاءه لى وحدى .

ووقف السيد الرئيس ، فارتفع صوت كبير الحراس صائحا ، هاتفا :

— عاش السيد الرئيس عاشت الثورة .

وردد الحاضرون الهتاف ، وقد هبوا وقوفا . وصدحت موسيقى النشيد القومى .

وانصرف من فى القاعة . الحراس ، والناس الأحياء ، حتى خلت القاعة ممن بها . وانصرف كبير الحراس . تاركا السيد الرئيس ء مع مدير مكتبه . قال له السيد الرئيس :

— أدر وجهك إلىّ ، وتقدم نحوى .

كان السيد الرئيس مايزال واقفا وراء المنصة الكبرى . وقال السيد الرئيس :

— أنت زوج أختى ، وأختى فى عينى ، وأولادك أولاد أختى ، وأولادك فى عينى ، مثل زوجات وأمهات وأبناء وآباء من تآمرت معهم كلهم يا وغد فى عينى ، ولأنك زوج أختى ، وأب أبناء أختى ، لا ينبغى لأحد أن يقتلك .. سواى .

كان المسدس مايزال موضوعا على المنصة . سحبه السيد الرئيس من فوهته ، وأمسك بمقبضه ، وغادر المنصة ، ونزل درجها الرخامى ، وواجه مدير مكتبه ، عندئذ رفع مدير المكتب رأسه ، وقال :

— أنت سفاح . لم تترك لأحد فرصة الدفاع عن نفسه . ولم تترك لنا فرصة لاتهامك .

وبصق مدير المكتب جانبا . فابتسم السيد الرئيس لأول مرة . وقال:

— تأخرت كثيرا فى قول ذلك . وفى هذه البصقة . لكنك مثل غيرك ، ممن كانوا هنا ، جبناء ، جبناء ، حتى وأنتم فى مواجهة الموت الأكيد .

وأطلق السيد الرئيس رصاصة واحدة ، فى جبين مدير المكتب ، فهوى . واستدار السيد الرئيس عائدا إلى المنصة . ضغط على الزر الأحمر ، ثم على الزر الأخضر ، فدوى رنين التليفون . رفع السيد الرئيس السماعة ، وقال :

— انتهى الأمر . خذى الأولاد ، واذهبى بهم إلى باريس . لا تقولى شيئا . أنا أحمل قَدَر أمة . ستجدين الطائرة جاهزة ، والفيلا معدة ، وشاطىء البحر فى انتظارك لو شئت ، فنحن فى الصيف . لماذا تبكين يا حمقاء . هل ذلك الخائن ، أعز عندك منى ؟ كان جبانا ، وذليلا . كيف أحببت رجلا مثله . أنا لا أسمع شيئا مما تقولينه الآن . أنا فقط الذى أتكلم ، وأقرر . أراهن أنه لم يكن رجلا معك ، وأنتما وحدكما ، فى فراش واحد .

المليـــجى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كأنه قد قام من غيابه الذى قد صار قانونا
رمى لسُنْطةٍ حذاءهُ
لقنْفذ قميصه المبلول
واستدار خارقا كثافة المجهولِ
ناصبا فوق السرير غيمةً
فى الكهف قفطانا
هل مر فى طريقه بالبحرِ ؟
أم مضى فى اللحم تاركا مليجَ خلفهُ
وقاصدا مليجَ
هل عضّتهُ ؟
أثقلته بالذى يُحِبُّ

أم ضمّتهُ حاولت كقطةٍ
فلفّ لحمه بالريح صار فوقها وتحتها
وصار أمواجا
رمى كلاما لم يعد يناسب الأشجارَ
وانحنى يكلم المقاعد التى تشيخُ
او يُنَفِّض الشوارعَ التى تقوم من سباقها

●

فى البدء لم تكن مليحُ صورة لقلبِهِ
فى البدء لم تكن مكانه الذى يهُبّ منهُ
لم تكن قميصَهُ او عُريه الجميلَ
لم تكن مقهاهُ والحروفَ والعصا
لكنه أفاق مرّة من موته اليومىّ
كانُ الصيف مُلتفا .. وخانقا فى الركنِ
والباشا على أريكةٍ فى وسط الميدانِ يُحصى البطَّ
هل شدّتهُ ؟ مزّقت سكونَهُ
وضبأتْ فى لحمه جوهَهَا
أم زلزلتهُ بدلتْ عينيه ،
أصبحت فضاءه المكشوف وامتدادَهُ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى البدء لم تكن غائبةً

ولم تكن جميزة تَسُدّ عين الشمسِ

فاعتلى سحابه لكى يرى

هل ضفّر الحضور بالغيابِ

منح الظنون يدَهُ فأصبح المأمومَ والإمامَ

والغلامَ بُشِّر العجوزُ باسمهِ

وأصبح الكلامَ يمنح الأشياء شُبْهة الحضورِ

يسْتدرج أسماكا إلى البرِّ

وأشجارا إلى دفاترِ الأطفالِ

فى صباه هَلْهلتْ مليحَ رجّةٌ

وفى صباه انتصرتْ مليحُ

خلعت جلبابها البُنِّىَّ واكتستْ بالعشبِ

فى صباه حارب الهكسوسَ أكل الحُمَيّضَ والسّريسَ

لفّ جوعَه بخرقةٍ وشرّد التّتارَ

وانتمى للماء حينما تخشّبتْ وأصبحت مائدة للنملِ

هل تُوارى نصفَهُ طاولةُ المقهى

يسُبّه الذين انتحروا

ويشتم الذين يقعدون فى الأقفاصِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلمته رقصة الحصانِ
هل تجسّدتْ شمسا
شقتْ سهوب ليلهِ
أرته ظِلّه الذى يسير خلفه مُهَشَّما
وعلمته أن يقارن اللسان باللسانِ
علمته أن يرى

. . . .

فى البدء لم تكن مليج غير لحمه الذى يقيم فيه التّوتُ
كان صوتها وحدّها
لكنها فى أول الخريف علّقت على الجدار ثوبها
وانتسبتْ للرملِ هل تصَحّرتْ

مليج ليست دِكّةً للبحر فوقها ينامُ
ليست حانة للريحِ
تستريح تحت سقفها وتشرب الأنخابَ
ليست صورةً أو صرّةً لعابر
سيخلع القميصَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ينحنى للملك الذى تساقطتْ أسنانُهُ

وعبّأ الترابُ منخريهِ

هل مليج صندوق مُعلّق فى عنق الفرعونِ ؟

أم متاهةٌ تموت فيها الريحُ

سوف يركب المترو

لكى يرى مليجَ

لن يبيع فى الدكان عازلا

أو قاتلا للقملِ

لن يطارد الفئران خلف حاجزٍ

بقطةٍ تطل من زجاجة المبيد

قد يدهن بالكافور تمثالا

يذيب شحمه بإبر الكلام

قد يحاصر السُّعال بالتِّلْيو

ويسحب الأطفال من جحورهم .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيقاعية اللغة
فى زمان الزبرجد لحسن طلب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(١)

اعتقد أن ديوان (**زمان الزبرجد**) من أهم الدواوين فى شعر الحداثة ، يعطى لصاحبه أحقيّة الانتظام فى صف الشعراء الكبار الذين استطاعوا أن يقدّموا لغة شعرية لها مواصفات تفارق مواصفات غيرها من شعراء الحداثة على المستوى الشكلى أو السطحى ، وعلى المستوى العميق فى إنتاج الدلالة .

وبرغم تعدد دفقات الديوان ، فإنه يمثل ــ من وجهة نظرنا ــ دفقة شعرية واحدة، بالنظر إلى الخواص الصوتية التى تناغمت بداية ونهاية ، والتى ترددت بكثافة هائلة فى مجمل الخطاب ، ولاشك فى أن (**بنية التكرار**) من أخطر البنى التى تعمل على المستوى الصوتى عملَها على المستوى الدلالى ؛ وقد اعتمد شعراء الحداثة ــ فى بناء أسلوبهم ـ على هذه البنية بخواصها الإيقاعية وهم بلا شك ــ يتابعون البناء التراثى عموما ، وإن كانت الغواية مع الحداثة أكثر وأبلغ ، ذلك أن الايقاع (المحفوظ) المتمثل فى الوزن والقافية لم يعد يحتمل مزيدا من التعديل ، فلم يبق إلا التوجه الداخلى وزيادة فعاليته لإفراز إيقاعات إضافية ، لا تقل عما هو كائن فى الإيقاع المحفوظ ، إن لم تزد عليه فى بعض الأحيان .

وأنماط التكرار الصوتى (والصوت الدلالى) وفيرة فى الديوان ، تبدأ من الإطار المعزول عن الدلالة (**الحرف**) لتصل إلى الإطار الدلالى المفرد (**الكلمة**) ، انتهاء بالإطار الدلالى المركب (**الجملة**) .

(٢)

وأول المؤشرات الإيقاعية التى تواجهنا فى الديوان هو تلك الصداقة التى عقدها المبدع مع حرف بعينه هو (**الجيم**) ، حيث تردد ثلاثمائة وخمسين مرة ، وإذا كانت قصائد الديوان تسع قصائد ؛ فإن معدل التردد

يبلغ تسعا وثلاثين مرة تقريبا للنص الواحد ، وهو ما يشى بأهمية هذا الحرف فى إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها فى إنتاج الشعرية ، وبخاصة إذا نظرنا إلى عملية (الإلقاء) ؛ واحتياج هذا الحرف فى النطق إلى إضافة صوتية عند الوقوف عليه إذا جاء آخرا ، والضغط عليه انفجاريا إذا جاء وسطا ، وانطلاق الصوت متضخما إذا جاء أولا . أى أن هناك وعيا إبداعيا بالإحداثات الصوتية التى تلازم التعامل مع هذا الحرف .

ويبدو أن التَّماس الصوتى قد تدخل بشكل مباشر فى شيوع التعامل مع هذا الحرف ، إذ إن الدال (المفتاح) فى هذا الخطاب الشعرى هو (الزبرجد) ، وكانت (الجيم) أشد حروفه ، ومن ثم جاء التداعى فى تردد هذا الصوت على هذا النحو المكثف .

وصداقة الشاعر الحميمة مع الإيقاع فى كافة مستوياته كانت وراء امتداد هذا التكرار الصوتى إلى دوال بعينها لا بحسب قيمتها الدلالية فحسب ، وإنما بحسب دورها الإيقاعى ، الذى جاء بصورة منتظمة أحيانا ؛ وغير منتظمة أحيانا أخرى كتردد حرفين متماثلين فى المفردة على نحو مطلق ، وقد ترددت الدوال التى جاءت على هذا البناء خمسا وثمانين مرة ، بمعدل تسع مفردات للنص الواحد .

والغواية الصوتية تتلازم مع الناتج الدلالى فى (زبرجدة من أجل بلقيس) :

الـوقتُ حـان لكى يـعـرفَ الـنـاسُ
آخـر مـا هَسْـهسَـتْ بـه بِلقيس

حيث يتعامل المبدع مع الفعل (هسهس ،) بكل إيقاعيه ، وبكل ما يحمله من هوامش دلالية نتيجة لتردد حرفى (الهاء والسين) ، وما يقدمانه من خفاء قريب من الصمت ، أو هو على نحو آخر حديث داخلى لا يمتلك قدرة الخروج إلى عالم الواقع ، وكان سر بلقيس ، قدمات معها فليست هناك إشارة إلى القاتل ، لأن الجريمة كانت جماعية لا تنصرف إلى واحد بعينه يمكن الإشارة إليه ، فأثرتْ الكلام الصامت على الكلام الناطق .

ويظل لهذه الاختيارات تأثيرها الدلالى الداخلى ، مع المحافظة على دورها الإيقاعى . ومع إضافة لها خطورتها هى إعطاء الدلالة طبيعة تراكمية ، ففى (زبرجدة الغضب) يقول الشاعر :

قَدْ زَهَق الحقُّ
وجاء البُطْلانُ
وطغَى القولُ على الفعل
وداءُ اليَرقانْ
عشْعشَ فى الأبدانْ

فقد بدأت الأسطر (بالتَّناص) مع (القرآن) فى قوله تعالى : « وقل جاء الحق وزهق الباطل » على سبيل التناقض لاستحضار مرحلة الجاهلية التى ارتد إليها المجتمع فى لحظة الحضور ، ويتولد عن هذا التناص دلالة معكوسة حيث سيطر (القول) على (الفعل) ، ثم تولد عن ذلك تخلل داء (اليرقان) للأجساد . وهنا يأخذ الداء طبيعة تراكمية بفعل البناء التكرارى فى الفعل (عشعش) ، وكل ذلك فى إطار التحرك الداخلى ، فهو فساد داخلى أفرز نتائجه الخارجية المتمثلة فى السطر الأول .

وقد يأتى هذا النمط التكرارى ليضيف إلى الخواص الإيقاعية لونا من العمق الدلالى ، أو ما أسماه القدماء

(المبالغة) فى المعنى ففى (الزبرجدة الأساس) يقول الشاعر :

أيتُها السمراءُ التائهةُ الخطوةِ
فى هذى الأرضِ الثُّكلى
ما عنوانُكِ ؟
ما اسمُكِ ؟
هل عَبلةُ ؟ أم لَيْلى ؟
فيكونُ العمرُ قد احلوْ لى !

ففى هذه الأسطر يتم استدعاء المتلقى الأول للخطاب الشعرى بصيغة النداء ، ثم يتوالى الاستحضار بصيغ الاستفهام (ما – ما – هل) ، كما يتم استحضاره على صعيد آخر بمجموعة المواصفات فى السطر الأول ، ثم عن طريق (الكاف) فى السطرين الثالث والرابع ، ثم يتم تغييب هذا المتلقى فى السطر الخامس ليحل محله رمزان تراثيان (عبلة – ليلى) ؛ ومع هذا التغييب تصل الذات إلى قمة نشوتها بالتعامل مع البناء التكرارى فى الفعل (احلو لى) بكل هوامشه الإيقاعية والدلالية .

وقد ينتقل الإيقاع التكرارى من الداخل إلى الخارج فيجسد الحدث الناتج من الصيغة فى خط إدراكى فريد ، ففى (بعض الزبدجد) يقول :

زبرْ جَدة عُوِّدَتْ
ان تُطاطِىء هامتها
ثم تُغْضى على الضَّيم
فاسْتُعْبِدَتْ

فالزبرجدة تأخذ صدارة المعنى صياغيا ، لكنها تقع – دلاليا – تحت سطوة الفعل (عُوِّدتْ) ، على معنى أنها مسلوبة الإرادة ، لكن من سلبها إرادتها ؟ لم تجب الأسطر على ذلك ، إذ إن المسئولية كانت جماعية يتحملها أفراد المجتمع على إطلاقهم .

ويأتى الفعل (تطأطىء) ليقدم صورة حسية مليئة بالمأساوية ، ومع التعبير بالمضارع يكون لهذه الصورة تكرارية الحدث التى لا تنقطع . أى أن التكرار هنا جاء على ثلاثة مستويات ؛ مستوى صوتى خالص بفعل التردد الحرفى ، ثم مستوى دلالى قائم على نفس التردد ، ثم تكرار ثالث بفعل صيغة المضارعة التى تستلزم تجدد الحدث مرة بعد أخرى ، وبرغم هذا التشكيل الخارجى لحركة الفعل (تطأطىء) ، فإن مدلوله يمتد إلى الداخل بفعل ارتداد الصورة إلى مضمون داخلى هو الشعور بالمذلة والهوان .

وقد ظل الحرص على هذه البنية الإيقاعية بخاصة عند التعامل مع الصيغ التراثية عموما حيث ترددت مفردات (المرمريس – الخازباز – الحبلحب – بعلبك .. كركَدّن – القوقاز – الهفوف – جحجبى – العطاعطة – هصيص – عجيج – عنعنة – شعشعة) .

(٣)

وداخل الإطار الدلالى المفرد يتم التعامل مع دال مميز له اتصال بحرف (الجيم) كما سبق أن أوضحنا هو دال (الزبرجد) الذى تردد ستا وخمسين مرة ، بمعدل ست مرات للنص الواحد تقريبا ، وأهمية هذا التردد تأتى من أن الدال ليس من المفردات التى يشيع التعامل معها فى الخطاب اللغوى عموما . وإنما هو من المفردات التى تحتاج إلى سياقات معينة تهىء له أن يستقر فيها ويساهم فى إنتاج الدلالة الجزئية والكلية .

ورصد الناحية الكمية ليس مشكلة بالنسبة لهذا الدال أو سواه ، وإنما الإشكال أو الصعوبة تتمثل فى إنتاج تعبيرات خاصة تمتلىء بمواصفات جمالية من ناحية ، وتمثل قيمة تعبيرية من ناحية أخرى .

وعالم الزبرجد عند حسن طلب عالم مدهش يتسع لمفردات الواقع الخارجى والداخلى ، والعام والخاص ، والمطلق والمقيد ، والمحسوس والمجرد .

والمعجم اللغوى للزبرجد — فى الديوان يغطى ثمانية وأربعين معنى :

الـزبدجـد — المتلقى — الشعـر — التـراب —
القداسة — المعـرفة — الحـرية — الـرحمة —
البهجـة — الثـروة — العـدالـة — التنكـر —
الاستعباد — الزيف — الشهـرة — المهانـة —
الظلم — السمّ — الوطنية — الحلم — الواقع —
الحزن — الألم — الموت — الجراح — الحرب —
الضخـامة — الاعتـزاز — النور — الزهـر —
المبـدع — الأمـل — اللـغـة —— المطلق —
التناقض — التفرد — التسـاؤل — الزينـة —
النـار — التطهـير — التكـوين — الـغش —
الضياع — المكافأة — الفتنة —

ويمكن حصر هذا المعجم الواسع فى اثنى عشر سياقا على النحو التالى :

١ — سياق الإنسان عموما ، سواء أكان هذا الإنسان هو (الآخر) الذى يحقق للأنا وجودها الفنى ، كما فى (أولى الزبرجدات) :

تَبَـرجَـت القصيـدةُ لى
وكلَّمنى الـزبـرجـد
قالَ : من تهوى ؟

أو كان هو (الأنا) فى حركتها الحياتية كما فى (زبرجدتى القادمة) :

فمَن لى بِزَبر جدةٍ تُشْبِهُنى
وتقودُ خُطاىَ
على هذا الدرب الزلق ؟

٢ — سياق الإبداع :

— ما الشعر عندك ؟
— عندى القريض :
فيوض الجلالِ
ومُطْلق آياتِهِ
وغموضُ الجمال
إذا شفَّ عن ذاتِهِ
إنه كالزَّبرجد فى الرَّوْنَقِ المحْضِ

٣ — سياق المعرفة والكشوف البشرية :

زبرجدةٌ سرُّها باتعٌ
زبرجدةُ للأوّلين .
الذين مضوْا
قبل أن يَعْلموا بعض ما يجهلون

٤ — سياق الحرية ، سواء كانت حريةً محدودة :

زبرجدةٌ للمسلجين
إذْ هم يشيخون خلفِ الزَّنازينْ
زبرجدةٌ للوَرَى أجْمعينْ

أم كانت حرية بالمعنى المطلق الذى يتسع للوجود بكل مفرداته :

زبرجدةٌ للمدى والأوانْ زبرجدة للجميلة
وهى تمرُّ على جبهة الشمس بالعنْفُوان
زبرجدةٌ باتِّساعِ المكانْ
وبقدْر النِّهاياتِ ... والمدِّ .. والمُنحنى

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ ــ وقد تؤدى الزبرجدة معنى مناقضا فى سياق العبودية :

زبرجدةٌ عُوِّدتْ
ان تُطاطئَ هامَتَها ..
ثم تُغضى على الضيْم ..
فاسْتُعْبِدتْ

٦ ــ سياق العدالة الاجتماعية :

ــ زبرجدة حازَها الحائزون
ولو فرِّقتْ
لما ظلَّ فى الأرض عريانٌ او جائع

٧ ــ ثم ينقلب السياق إلى (الظلم) :

زبرجدة من دم الناسِ قد أُفْرِغَتْ
وقد بارك القائمون على الأمْر إفراغَها
وها هى فى الوحْل قد مُرِّغَتْ

٨ ــ سياق الأحزان :

زبرجدةٌ حُزْنُها رائعٌ
زبرجدةٌ من دمِ الناسِ صِيغت :
فسبحان من صاغها

٩ ــ سياق الزيف والخداع :

زبرجدة للجيوش التى سُيِّرتْ
وتراشق قادتها بالنياشين
فاسْتُؤجرتْ

١٠ ــ سياق النور والإشراق :

زبرجدةٌ يستضىءُ بها ليلُكمْ
لِتكتُب بالدَمِ سِينَ السَّنا
فى الفضاءِ الذى بيننا

١١ ــ سياق الغضب والثورة :

لكنْ يبقى فى نفس زَبرْ جدتى
شىء من غاشية الغضب
وشائبة من زاى النَّزق

١٢ ــ سياق التكوين الوجودى المطلق :

جيمُ زبرجدةٍ تتخلَّق عند بزوغ الغَسقِ
سَتشتعِلُ
وتخرجُ عن هذا النَّسقِ

ويلاحظ فى كل هذه السياقات وقوع (الزبرجد) فى منطقة المرفوعات إلا فى ثلاثة سياقات وقع فيها فى منطقة المجرورات . وهذه الوظيفة النحوية التى تحملها الدال ، تضعه فى دائرة الإيجاب ، على معنى تفتق الدلالة منه بداية ، لتنشر ظلالها على سواها من الدوال المجاورة أو المتباعدة . على أنه من جانب آخر ، نلحظ أن الدال اختار من بين المرفوعات وظيفة الابتداء ، وهو ما يعطيه أحقية الصدارة ، حيث تتحول الدوال الأخرى إلى حاشية تستمد قيمتها الدلالية من اتصالها به على نحو من الأنحاء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما حالات (الجر) . فإن الحالة الأولى (جاء فيها الزبدجد مجرورا بالباء (فمن لى بزبرجدة) ليكثف معانى الإبداع الشعرى وبلورته داخل دائرة الزبرجد . أى أن الدال ظل فى دائرة تفجير المعنى على نحو من الأنحاء .

أما الحالة الثانية فإن دخول (الكاف) على الزبرجد قد أعطاه تفوقا على الإبداع ذاته ، حيث عملت (الكاف) على نقل مواصفات الشعر إليه عن طريق البناء التشبيهى ، وبما أن الزبرجد جاء مشبها به ، استحق خصوصية المثل الاكمل فى الإبداع ، حيث يقول

البلاغيون إن المشبه به يكون أكمل من المشبه فى وجهه الشبه ، أى أن الدال ظل مركز الثقل الدلالى أيضا .

والحالة الثالثة جاء فيها (الزبرجد) مضافا إليه ، على معنى تحمله كل الناتج الدلالى السابق عليه ، وهو (شيئية الغضب) ، ومن هنا ظل ايضا فى دائرة تفجر المعنى كما هو الأمر فى السياقات الأخرى .

(٤)

وداخل الإطار الدلالى المركب تأتى بنية الصق بالشعرية هى بنية (التكرير) التى جاءت لتحقق هدفين دلاليين ، هما التقرير والتأسيس ، وقد ترددت فى الديوان أربعا وستين مرة ، بنسبة سبع بنى للنص الواحد ، أى أن لها حضورا واضحا يتساوق مع البنى السابقة التى تم رصدها .

واللافت أن تعامل الخطاب الشعرى مع هذه البنية قد أخذ طبيعة (رياضية) على معنى أن ناتج كل بنية يختلف ببساطة وتركيبا تبعا لكيفية الربط بين الدوال فيما نسميه (التعليق) ، ذلك أن تكرار الأرقام المجردة يؤدى إلى ناتج متغير تبعا لوسيلة الربط بين الأرقام على النحو التالى :

٣ — ٣ = صفر
٣ ÷ ٣ = ١
٣ + ٣ = ٦
٣ × ٣ = ٩

فبرغم تكرار نفس الرقم ، اختلف الناتج قلة وكثرة ، وعلى هذا النحو تأتى البنية التكرارية فى (زمان الزبرجد) لإنتاج دلالة متغايرة قلة وكثرة ، بل قد يتلاشى الناتج الدلالى على نحو ما سنلاحظه تطبيقيا .

ويتجلى الشكل الأول فى (زبرجدة الغضب) :

ذهبَ العربُ / العربُ
وجاء العربُ / الأمريكان
عربىٌ ..
عربيان ..
ثلاثةُ أعراب ..
عرب .. عربانٌ

فتكرار دال (العرب) ثمانى مرات فى الأسطر يؤدى إلى ناتج غريب ، هو التلاشى الكيفى برغم التكاثر العددى ، وربما كان تسلط الفعل (ذهب) على الأسطر هو الذى أدى إلى هذا الناتج الضياعى ، إذ ان مجىء (العرب الأمريكان) فى حقيقته تأكيد لزوال العرب الأصلاء . ومن ثم ضاع تأثير الفعل جاء تحت سطوة الفعل (ذهب) ، وحسّ الضياع هو الذى استدعى مجموعة (النقط) المزروعة فى الصياغة أربع مرات لتشير إلى هذا المعنى الغائب . وهو أن العرب يما ون الفضاء بلا عروبة حقيقية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كما يتجلى الشكل الثانى فى (بعض الزبرجد)

زبرجدة صيتُها ذائع :
زَبُرجدةٌ أظهرتها الحروبُ
ولولا الحروبُ لما أُظهرتْ
زبرجدةٌ للجيوش التى سُيرتْ
وتراشق قادتُها بالنياشين
فاستُؤجرتْ
زبرجدةٌ أُهدِرَتْ
عليها الحصى والحجارة قد قُدِّمتْ
وهى قد أُخِّرتْ

فقد تردد دالُّ زبرجدة أربع مرات ، مع إضافة تعبيرية فى كل تردد ، وبحذف هذه الإضافات نواجه بزبرجدة واحدة لها مواصفات تستمدها من السياق ، وجملتها تنصرف إلى (الزيف والخديعة) ، ولعل الإشارة الطباعية قد أكدت هذا الناتج ، عندما جاءت (النقطتان الرأسيتان) فى نهاية السطر الأول إعلاناً عن أن الآتى كله أحوال لزبرجدة واحدة كشفت عن جوهرها خلال معارك الأمة العربية ، وإن كانت معارك خاسرة فى جملتها.

وتزداد كثافة الناتج التكرارى فى الشكل الثالث على نحو ما نلحظه فى (أولى الزبرجدات) :

وتخيَّرتُ من عُنصر النار لى زهرةً
وجُمعتُ إلى جمرةٍ جمرةً
وجعلت على ذلك اللهب الحر
أرقصُ

والنظر الشمولى فى هذا النص ، يشير إلى تحولات الزبرجد إلى الأصل الأسطورى للوجود من الماء والهواء والنار والتراب ، وتقع الأسطر المختارة فى دائرة (النار) التى تحولت بدورها من عالمها إلى عالم النبات ، إعلاناً عن تولد الحياة من الدمار ، ثم يئول التحول إلى أصله فى السطر الثالث من خلال البنية التكرارية (جمرة جمرة) .

وتكاد تشير الصياغة إلى طبيعة ناتجها بالاتكاء على الفعل (جمعت) الذى حقق ناتجاً وسطا بين الشفافية والكثافة ، وهو ما يسمح للذات بممارسة طقسها (أرقص) فوق ذلك الجمر ، لتستمد منه طاقة فعَّالة تتزود بها فى مواجهة واقع تعمل على خلقه : أو على تغييره فى أقل الاحتمالات .

وتصل كثافة الناتج التكرارى إلى قمتها فى الشكل الرابع الشبيه بعملية (الضرب) الحسابية ، حيث يتجلى فى نص نعتبره مركز الثقل فى الديوان كله ، هو (زبرجدة الخازباز) ، عندما يتحرك هذا الكائن من طبيعته الحشرية إلى تشكيل جسد عربى يحتمل درامية الواقع الحضورى القبيح . والذى لا تكفى فى محاولة المصالحة معه كل أنماط الهروب فى التاريخ العام أو الخاص لهذه الأمة العربية ، فماذا يفعل (الخازباز) فى مواجهة هذا الواقع ؟

ينظف الصدأ القديم عن السنابك والغبار عن السروج ؟
يخط ملحمة بماء القلب فى تمجيد فرعون الخُروجْ ؟
وهل يعد حصى الأباطِح فى الخليجْ ؟
وهل يلاحق فى شوارع سبتةَ المحتلَّة الجنس اللطيف
ويستميل أرامل الشهداء فى حرب الديوك
على حدود الفُرْسِ والأهوازْ ؟
أم هل يرص شرائط الفيديو
ويبحث فى صمام الكهرباء عن المسلسل
والمسلسل
والمسلسل ؟

والأسطر تجمع بين هروبين على صعيد واحد ، أحدهما هروب داخلى فى التاريخ بكل مفرداته الدينية والحربية والطبيعية ، والآخر هروب خارجى فى زمن الحضور ، من حيث إمكانية التعامل مع أدوات الحضارة تعاملاً هامشيا يكرس أسباب المأساة ، ويؤكد نتائجها ، وينتهى الهروب الثانى ببنية تكرارية لدال (المسلسل) تشى بوقوف (الخازباز) عند حدودها ، وكأنها أخطر المنجزات التى وقع عليها من مفردات الحضارة الزائفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومجيء البنية على هذا النحو معناه تواصل عملية (البحث) دون توقف ، وربما كان اختيار المضارع (يبحث) تأكيدا لحدثيَّة الفعل التى لا تنقطع كرمز للعبثية والهامشية فى حياة الخازباز بكل ما تحتمله من رموز .

●

وبهذه الصداقة الحميمة مع البنى الإيقاعية كانت وراء التعامل مع بنية بديعية بالغة التأثير شعريا ، هى بنية (التجانس أو التجنيس) التى ترددت فى الخطاب سبعا وتسعين مرة بنسبة إحدى عشرة بنية للنص للواحد تقريبا وهى نسبة مرتفعة تدل على مدى الغواية الإيقاعية على كافة مستوياتها . والكشف عن هذه البنية يقتضى النظر فى مستويين :

الأول : المستوى السطحى ، أو الجانب المحسوس الذى يتصل بحاسة السمع فى تتبعها لإيقاع الأحرف عند تضامها لتكوين كلمة أو بعض كلمة ، كما يتصل بحاسة البصر التى تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف .

الثانى : المستوى العميق ، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلالى . وكيف أنه يتمثل فى دفقات ذهنية تتخذ لها رموزا لغوية متشابهة فى البناء الشكلى ، ومتغايرة فى البنية الداخلية .

وهنا يأتى دور المتلقى كعنصر رئيسى فى بناء التجانس إذ إن وجوده يتيح تحقق عملية الضغط التى يمكن قياسها نتيجة لتعدد المفاجآت الدلالية .

ولاشك أن شعراء الحداثة كانت لهم اختياراتهم التى تمت من خلال ملاحقة هذه الخاصية التعبيرية أى (التجانس) وإن تم ذلك على نحوين :

النحو الأول : يقع فيه الاختيار على مفردتين متطابقتين صوتيا ومتغايرتين دلاليا وفى مثل ذلك يكون المنبه التعبيرى بالغ التأثير نتيجة للهزة الدلالية التى تقع على المتلقى بمخالفة ما توقعه .

النحو الثانى : يقع فيه الاختيار على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف وقد أطلق البلاغيون على هذا النمط (الجناس الناقص) .

وتعامل شعراء الحداثة — ومنهم شاعرنا — جاء غالبا مع النحو الثانى الذى تتداعى فيه الدوال صوتيا ، إذ إن المخزون المعجمى للنمط الأول قليل جدا بالنسبة لمفردات اللغة . والنظر فى (زمان الزبرجد) يدل على أن الاعتماد على بنية التجانس جاء كله على النمط الثانى : بالاتكاء على تبادل الحروف لمواقعها . أو لحلول بعضها محل الآخر ، أو لتبادل الحركات بينها : ويمكن ملاحظة التغاير الحركى — النادر فى الديوان — فى (الزبرجدة الأساس)

يكادُ ان يَغلبَنى الوَسنُ
أيتها السمراء ... ياأحلى الورى
يا من جمعْت لى زبر جد المُدُنُ
إلى بنفسج القُرى
جئتك ضيفا طارئاً
فما هو القِرى ؟

فالحركة التعبيرية تبدأ من الغيبوبة الخارجية فى (غلبة النعاس) ، لتنطلق منها إلى صحوة صوتية متتالية التردد : تبدأ من (أيتها السمراء) ، ثم (ياأحلى الورى) ثم (يامن جمعت لى زبرجد المدن إلى بنفسج القُرى) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فقد تردد دالُّ زبرجدة أربع مرات ، مع إضافة تعبيرية فى كل تردد ، وبحذف هذه الإضافات نواجه بزبرجدة واحدة لها مواصفات تستمدها من السياق ، وجملتها تنصرف إلى (الزيف والخديعة) ، ولعل الإشارة الطباعية قد أكدت هذا الناتج ، عندما جاءت (النقطتان الراسيتان) فى نهاية السطر الأول إعلاناً عن أن الآتى كله أحوال لزبرجدة واحدة كشفت عن جوهرها خلال معارك الأمة العربية ، وإن كانت معارك خاسرة فى جملتها .

وتزداد كثافة الناتج التكرارى فى الشكل الثالث على نحو ما نلحظه فى (أولى الزبرجدات) :

وتخيَّرتُ من عُنصر النار لى زهرةً
وجُمعتُ إلى جمرةٍ جمرةً
وجعلت على ذلك اللهب الحر
أرقصُ

والنظر الشمولى فى هذا النص ، يشير إلى تحولات الزبدجد إلى الأصل الأسطورى للوجود من الماء والهواء والنار والتراب ، وتقعُ الأسطر المختارة فى دائرة (النار) التى تحولت بدورها من عالمها إلى عالم النبات ، إعلاناً عن تولد الحياة من الدمار ، ثم يئول التحول إلى أصله فى السطر الثالث من خلال البنية التكرارية (جمرة جمرة) .

وتكاد تشير الصياغة إلى طبيعة ناتجها بالاتكاء على الفعل (جمعت) الذى حقق ناتجاً وسطا بين الشفافية والكثافة ، وهو ما يسمح للذات بممارسة طقسها (أرقص) فوق ذلك الجمر ، لتستمد منه طاقة فعَّالة تتزود بها فى مواجهة واقع تعمل على خلقه : أو على تغييره فى أقل الاحتمالات .

وتصل كثافة الناتج التكراى إلى قمتها فى الشكل الرابع الشبيه بعملية (الضرب) الحسابية ، حيث يتجلى فى نص نعتبره مركز الثقل فى الديوان كله ، هو (زبرجدة الخازباز) ، عندما يتحرك هذا الكائن من طبيعته الحشرية إلى تشكيل جسد عربى يحتمل درامية الواقع الحضورى القبيح . والذى لا تكفى فى محاولة المصالحة معه كل انماط الهروب فى التاريخ العام أو الخاص لهذه الأمة العربية ، فماذا يفعل (الخازباز) فى مواجهة هذا الواقع ؟

ينظف الصدأ القديم عن السنابك والغبار عن السروج ؟
يخط ملحمة بماء القلب فى تمجيد فرعون الخُروجْ ؟
وهل يعد حصى الأباطِح فى الخليجْ ؟
وهل يلاحق فى شوارع سبتةَ المحتلَّة الجنس اللطيف
ويستميلُ أرامل الشهداء فى حرب الديوك
على حدود الفُرْسِ والأهوازْ ؟
أم هل يرص شرائط الفيديو
ويبحث فى صمام الكهرباء عن المسلسل
والمسلسل
والمسلسل ؟

والأسطر تجمع بين هروبين على صعيد واحد ، أحدهما هروب داخلى فى التاريخ بكل مفرداته الدينية والحربية والطبيعية ، والآخر هروب خارجى فى زمن الحضور ، من حيث إمكانية التعامل مع أدوات الحضارة تعاملاً هامشيا يكرس أسباب المأساة ، ويؤكد نتائجها ، وينتهى الهروب الثانى ببنية تكرارية لدال (المسلسل) تشى بوقوف (الخازباز) عند حدودها ، وكأنها أخطر المنجزات التى وقع عليها من مفردات الحضارة الزائفة .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومجيء البنية على هذا النحو معناه تواصل عملية (البحث) دون توقف ، وربما كان اختيار المضارع (يبحث) تأكيدا لحدثيَّة الفعل التى لا تنقطع كرمز للعبثية والهامشية فى حياة الخازباز بكل ما تحتمله من رموز .

●

وهذه الصداقة الحميمة مع البنى الإيقاعية كانت وراء التعامل مع بنية بديعية بالغة التأثير شعريا ، هى بنية (التجانس أو التجنيس) التى ترددت فى الخطاب سبعا وتسعين مرة بنسبة إحدى عشرة بنية للنص للواحد تقريبا وهى نسبة مرتفعة تدل على مدى الغواية الإيقاعية على كافة مستوياتها . والكشف عن هذه البنية يقتضى النظر فى مستويين :

الأول : المستوى السطحى ، أو الجانب المحسوس الذى يتصل بحاسة السمع فى تتبعها لإيقاع الأحرف عند تضامها لتكوين كلمة أو بعض كلمة ، كما يتصل بحاسة البصر التى تستطيع تتبع رسم الحروف وما يتفق منها وما يختلف .

الثانى : المستوى العميق ، وفيه يتم النظر إلى البعد الدلالى . وكيف أنه يتمثل فى دفقات ذهنية تتخذ لها رموزا لغوية متشابهة فى البناء الشكلى ، ومتغايرة فى البنية الداخلية .

وهنا يأتى دور المتلقى كعنصر رئيسى فى بناء التجانس إذ إن وجوده يتيح تحقق عملية الضغط التى يمكن قياسها نتيجة لتعدد المفاجآت الدلالية .

ولاشك أن شعراء الحداثة كانت لهم اختياراتهم التى تمت من خلال ملاحقة هذه الخاصية التعبيرية أى (التجانس) وإن تم ذلك على نحوين :

النحو الأول ؛ يقع فيه الاختيار على مفردتين متطابقتين صوتيا ومتغايرتين دلاليا وفى مثل ذلك يكون المنبه التعبيرى بالغ التأثير نتيجة للهزة الدلالية التى تقع على المتلقى بمخالفة ما توقعه .

النحو الثانى : يقع فيه الاختيار على مفردتين بينهما من التشابه أكثر مما بينهما من التخالف وقد أطلق البلاغيون على هذا النمط (الجناس الناقص) .

وتعامل شعراء الحداثة — ومنهم شاعرنا — جاء غالبا مع النحو الثانى الذى تتداعى فيه الدوال صوتيا ، إذ ان المخزون المعجمى للنمط الأول قليل جدا بالنسبة لمفردات اللغة . والنظر فى (زمان الزبدجد) يدل على أن الأعتماد على بنية التجانس جاء كله على النمط الثانى : بالاتكاء على تبادل الحروف لمواقعها . أو لحلول بعضها محل الآخر ، أو لتبادل الحركات بينها : ويمكن ملاحظة التغاير الحركى — النادر فى الديوان — فى (الزبرجدة الأساس)

يكادُ أن يَغلبَنى الوَسَنُ
أيتها السمراء ... ياأحلى الورى
يا من جمعْت لى زبر جد المُدُنْ
إلى بنفسج القُرى
جئتك ضيفا طارئاً
فما هو القِرى ؟

فالحركة التعبيرية تبدأ من الغيبوبة الخارجية فى (غلبة النعاس) ، لتنطلق منها إلى صحوة صوتية متتالية التردد : تبدأ من (أيتها السمراء) ، ثم (ياأحلى الورى) ثم (يامن جمعت لى زبرجد المدن إلى بنفسج القُرى) .

وفعالية هذه الصحوة تتمثل فى استحضار الموضوع ثلاث مرات لتتم مواجهته مع الذات (جئتُك) لينتهى الموقف التعبيرى فى السطر الأخير مع دال (القِرى) حيث يحدث التصادم الصياغى بين (القُرى والقِرى) على سبيل التجانس ، الذى يستدعى من الموضوع أن يضيف إلى ما قدمه من زبرجد وبنفسج (عملية القرى) بكل هوامشها الدلالية ماديا ومعنويا . وبهذا وحده يمكن إزالة غربة الذات عن موضوعها ، بل يمكن أن يتم بينهما نوع من التوحد على صعيد التعامل الشعرى .

وإذا كان السطر الأخير قد وقع تحت سطوة الاستفهام ، فإنه لا استفهام فى الواقع ، لأن الأداة مفرغة من مضمونها الأصلى . مليئة بكل عوامل الحث والإثارة ، أو بمعنى آخر كان الاستفهام دعوة غير مباشرة لتعاطى الوصال ، إذ إن موجب الحياة فى القُرى أن يلازمه القِرى ، فالتداعى الصوتى قد تلازم مع التداعى الدلالى فى البنية .

وقد تأتى بنية التجانس بالاتكاء على (الحذف والإضافة) ، وكأن الحرف المحذوف أو المضاف قد حمل جرثومة المعنى معه . نلاحظ هذا فى قول الشاعر .

طالما المضمونُ جاهزْ
وجمالُ الشكل زينةْ
فجميعُ الشِعر عاجزْ
والأهازِ يجِ حزينةْ

فالأسطر تشكل فكرة الإبداع الفنى على نحو مباشر ، والنعى على ما تم تزييفه من أداء لغوى تحت اسم الشعر لانصرافه إلى البهرج اللفظى الفارغ ، وطبيعة المغنِّى فرضت نفسها على الصياغة ، من حيث التعامل مع بنى صوتية خالصة قد توهم بداية أنها تمثل المغنى بـ (الشعر الجاهز) ؛ لكن متابعة الصياغة تنفى هذا الوهم . ذلك انه طالما ظل الشكل فى خدمة المضمون ـ أيا كان هذا الشكل ـ فإن الصياغة تحافظ على انتمائها للشعرية

ذلك أن (المضمون الجاهز) يستدعى بالضرورة صيغة جاهزة ومن ثم تتحول (الزينة) ـ بالإضافة ـ إلى (حزينة) فدخول (الحاء) على الدال الثانى أحدث نقله دلالية معاكسة من سياق (الزينة) إلى سياق (الحزن) أى أن التشابك الصوتى قد أدى إلى نوع من التشابك الدلالى أسماه القدماء (المطابقة) . وقد تآزر مع هذه البنية (تجانس) آخر بين (جاهز) و (عاجز) مع إعمال الحذف والإضافة اللذين حولا (الكمال) فى (جاهز) إلى (نقص) فى (عاجز) ، ومن هنا كانت الأسطر خالصة للطبيعة الإيقاعية التبادلية التى اشتد ضغطها على حاسة التوقع عند المتلقى فى جدليته بين الطرفين المتجانسين ، وفاجأته بما يلغى هذا التوقع تماما .

وقد تتّسع الطبيعة الإيقاعية نتيجة للتعامل مع بنية تجانسية ثلاثية الأطراف ، على معنى أن الضغط الواقع على المتلقى يكون ثلاثى المصدر ، ففى (زبرجدة من أجل بلقيس) يقول حسن طلب :

الحكاياتُ تمتْ
وبلقيس ماتتْ
لقد قدَّمتْ للعروبةُ فرض الولاءِ
وأدّتْ زكاةَ الأنوثة
صلّتْ
وصامتْ
وهاهى تتَّجهُ الآنِ سادرة للأمامِ

وتبقى مسافرةً فى الغمام
مع القبَّراتِ
وسرب اليمام

يقدم السطران الأول والثانى المأساة دفعة واحدة فى مواجهة حادة ثم تتوالى الأسطر فى بناء تراجعى تستحضر من خلاله دور بلقيس الثنائى : الوطنى والدينى ، وهو ما يجعل من موتها عرسا سماويا يحيط بها فى رحلتها الأبدية ، وتتعامل الصياغة مع الموت كمرحلة ثانية تواصل فيها مسيرتها برغم مصاعب الطريق ، ومتاعب السالك ، وهى نفس مصاعب المرحلة الأولى : مرحلة الحياة التى كانت تتحرك فيها بهدف الوصول إلى المرحلة الثانية ، وهو ما احتاج منها إلى مجاهدة خارجية وداخلية على صعيد واحد .

وتتوالى ثلاثة دوالّ لعبت الدور الرئيسى فى تحقيق هذه المجاهدة : الأمام ــ الغمام ــ اليمام . وإذا كان الدال الأول قد حدد خط الحركة ، فإن الدال الثانى قد حدد مصاعبها . ثم جاء الدال الثالث ليضفى عليها طبيعة جماعية : أى أن الموت هنا هو الأمر المفترض بداية ، نتيجة لاختيار طريق بعينه ، هو الانضمام لسرب المجاهدين ، بل إن الموت يأخذ خواص (الحياة) بكل ما تحويه الكلمة من مضمون نابض متحرك ، وربما لهذا جاء التصادم الزمنى حادا فى مجموع الأسطر بين الأفعال الماضية : (تمت ـ نامت ـ قدمت ـ أدت ـ صلت ـ صامت) والمضارعين (تتجه ـ تبقى) اللذين يتآزران بالمشتقين (سادرة ـ مسافرة) بكل تشكيلهما الحضورى المفرغ من الزمن .

والحقيقة أن الغواية الإيقاعية قد تلعب دورا بارزا فى تشكيل بنية التجانس ، أو لنقل إنه التداعى الصوتى الخالص الذى يحيل منطقة التجانس إلى دفقة صوتية قد تكون ثنائية أو ثلاثية كما فى (زبرجدة إلى أمل دنقل) حيث يوصف الشعر بـ :

إنه كالزبدجد فى الرونق المحْضِ
أو كالبنفسج فى الروض
وهو الرياضة
والمستراض

فالتحولات التشبيهية ــ هنا ــ تأخذ فن الشعر لتنقلب به من حالة إلى حالة أخرى ، فتارة يتحول إلى (الزبدجد) حاملا رموزه المكثفة التى اكتسبها من قاموسه الوضعى فى الديوان ، مع حرص الصياغة على وصل الشعر بالزبدجد على نحو خاص يجمع بين ظواهره الخارجية والداخلية : (الرونق ـ المحض) ثم يتم تحول الشعر ــ فى مرحلة ثانية ــ إلى دائرة (البنفسج) ليكتسب منه رموزه الشعرية التى تحددت بوضوح فى ديوان آخر للشاعر هو (سيرة البنفسج) وهى رموز تكاد تتوافق مع رموز الزبدجد .ثم يأتى تحول ثالث خارج منطقة التشبيه ، حيث ينتقل الشعر إلى دائرة (الرياضة) انتقالا داخليا ، على معنى أن جوهره يئول إليها فى تصعدها إلى حالات النفس وحقائقها العلوية ، وعلى هذا النحو يأتى التحول الأخير إلى (المستراض) باعتباره تجسدا للبعد المكانى الصالح (للرياضة) .

وواضح أن اهتمام الصياغة برصد البعد المكانى (للبنفسج) كان وراء هذا التداعى الصوتى الثلاثى الأركان : ـ الرّوض-الرياضة ـ المستراض .

عبد المنعم رمضان

الفتـــوحـــات

تحـــولات

الحروفُ الجهيرةُ لا تشبهُ الصمتَ
والشمعداناتُ .
شخصٌ وحيدٌ هنا
يتخلّىَ عن الله فى لحظة
إنه كاتبُ الموتِ
كان يدندنُ أغنيةً
ويصفرُ مبتهلاً
أن توافيه بعد نفادِ أغانيهِ
ريحٌ هى الروحَ
لما تقطّر منها دمُ الآخرين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصار شرائح من خشبٍ
يستطيع الملاكُ المناوبُ
أن يتدبَّرَ هيأتها ويخامرها
أن يزيل المكائدَ عنها
فتصبح عرشاً
هنا تخرجُ الروحُ
عن كونها نَفَساً غامضاً
تتسامر والآخرين
ترش على الأرضِ ماءً
ونُشافَ حزنٍ
وبعضاً من الأبجدية
كيما تُزفُّ إلى عرشها

وحشــــــة

السناجُ الذى يتألّفُ من قبتين
الهشاشةِ واللونِ
سوف اذن يتساقطُ
والسورُ بين الغزالة والحقلِ
سوف تهدِّمه عرباتُ النظافةِ
يبقىٰ على الأرض
ظلٌّ لشخصين
من منهما يستطيعُ إذا مرَّ فوج الملائكةِ المتعبين

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحيّاهما

أنْ يدسَّ أصابعه فى مغارةِ سترتهِ

أن يهمَّ

وأن يحتسى صوتَه

ثم يفرغَه

فى وجوهِ الملائكةِ

ـــ انتظروا

البطاقة سوف أفارقكم دونها

والذى سوف يرشدكم عن فضائى

هو الظلُّ

فلتأخذوه

أنا راجع دون ظل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اغتصـــاب

حين خرجتُ من البيت

كان الملاك الذى يتكفّلنى

غائباً

قال لى : إنه سوف يمرض

سوف تغسّل أطرافه

وترافقه للفراش

الملاكةُ

قال : لها نظرةٌ

لو ستحبلُ أنثىٰ

إذا هيّأت طرفها للحنين

لقد حبلت

سوف يحلو لغيرك أن يصطفيها

وأن يتمشّى على طرقِ الحلمِ

فى صوتها

وحين خرجتُ من البيتِ

كنتُ بغير إلهٍ

ولكننى وأنا أتلفّتُ

دقّ على وحشتى بدنٌ

فقلتُ : لعل الذى يتكفلنى

ويفىء إلىّ

الملاكةُ

وأحرقت أغنياتى

وصرتُ أُكلّم نفسى

راحـــة

عندما كان يمشى المسيحُ إلى الريف

كنت أصاحبه فى المساءِ

وكان إذا بلغ الكوخَ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يتركنى فى محاذاةِ أحجيةٍ

لا أكاد أفككها

قبلما تستطيبُ العصافيرُ أن تتريّضَ

حينئذ كنت أحملُ امتعتى

وأعود إلى غرفتى

ربما أجدُ الشاىَ والخبزَ والكلمات الصغيرةَ

منذ متى لم تكن أكرةُ الباب

ناعمةً

والهواءُ ينامُ على صُدغها .

آنيــة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمشى خلف البحر

جنازته لا تكفى أن ألتفَّ

ولا أحتاج إلى ملكٍ

الماءُ الساقط من خرطومى

يهرب من أيديكم

وإذا خرجت من صحراءٍ تحت ذراعى لغةٌ

أضع السرَّ وحيداً خلف غبار الأمسِ

وأُسقط من قلبى ظلين

أخمن كيف سيفترقان

إذا افترقا

سيكون البرزخُ حلواً

وأنا سوف أكون

وسوف يكون البيتُ

على مقربة من أطراف

سوف يكون البابُ قريباً من حاشيتى

والقواتُ تعسكرُ

ياأ لله

املائى بالطرقاتِ وبالردهاتِ

غداً ستكون قيامة غيرى فىَّ

املائى بالصوت المأنوس

جاذبــــية

الكون هو التعويذةُ

ليست من نهديك تسيلُ الغبطةُ

فاعطينى نهديك

وليست فى شفتيكِ الفاتحةُ المنذورةُ

فاعطينى شفتيكِ

وليس قميصُك

ليس الجوربُ والسوتيانُ

وليس الاستلقاء على الأعشابِ

اتخذى منى سلَّمَ روحٍ

واقتطفى أثمارى

فأنا أخشى أن تسّاقط دون قطاف

تقـــريـــر أغمضُ ما في المرآة

ماتعطيه

منفـــــى مدنٌ على الأطرافِ

ناسٌ هادئون بها

وأسيجةٌ

جِمالٌ مثل حَبِّ الرمل

شمسٌ تستطيع بدونها الماعزُ أن ترتاحَ

أقبيةٌ كأن الله يأتيها

ولا يمكثُ

فيما تسرحُ الفئرانُ فوق السطحِ

تأكل ما يخلِّفه الجنودُ

وما تشاءُ الريحُ أن تُلقى به

في عُلَب السردين

نخلٌ يحتفى بالوقتِ

يخزنُه

أتيتين من جبٍّ

تعاركتا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فساقته التى غلبت
وساقت خلفه الناموس
ناس هادئون هنا
وأسيجةٌ
ووقت يستبيح الظنَّ
لا يكفى انسدال الروح فوق الصدر
خوف وداعة أخرى
تطيح بما تبقَّى

نــــور
لو أنهم قطعوا رموشَ الليل
كى لا تختفى أبداً
عن الأرضِ النجومْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضـــــارة
دمشقُ صرّةُ من صرر الطريق
جلستُ فوقها
وكل ما أعلمه عن وطنى،
سيفٌ
وصولجان
وكان من يمدُّ راحتيه لى
يدلُّنى
على أساور الفوضى

فأستحى

كأن قلبى ضيعةٌ

تُؤتى من الوحشةِ

ماتؤتيه من فاكهةِ الله

ومن مصادفات الريحِ

كان سور الله مائلاً على دمشق

والطيور كلها تحنو على دمشق

غير أنها الغبطة ما فقدته

حين فتحتُ صرتى

فخرجت عمامةٌ

وجبّةٌ

وجسدٌ ممزّقٌ

ولم أجد حوائجى

الفأسَ

والمحراثَ

والشادوف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فـــؤاد قـــنديل

ثلاث قصص قصيرة

ثلاث قصص قصيرة
مهداة إلى استاذى وصديقى الذى لم يرحل يوسف إدريس

فؤاد قنديل

إنها رحـلتك

لم أعرف كيف انجذبت عينى لأعلى ، وأنا فى الشرفة أطل على المارة والباعة والحركة الدائبة .

كانت تهبط من آخر دور فى العمارة العالية .. عمارة فى حَيِّنا موشاة ومشهورة .

تابعتها ومثلى فعلت عيون كثيرة أخرجها الحر إلى الشرفات .. جذبتها جميعا للتحديق والتأمل .

شرعت تهبط وترتفع فى حركة انسيابية لا يقدر عليها أبرع الطيور ، تميل إلى اليمين ثم تندفع نحو اليسار وبعدها تستقر فى الفضاء وتتوازن .

كل العيون والأفكار تحاول أن تعرف من الذى أسقطها .. ولماذا ؟ كانت الورقة الكبيرة مطرزة بالكلمات والرسوم . يشع منها ضوء يشد الانتباه ويلقى فى الروع الإحساس النافذ القوى بأنها ليست مجرد ورقة

غيرت العصافير طريقها وكانت تندفع نحوها .. حطَّت على الأشجار الكثيرة وأخذت ترقب الطائر الجديد الذى لا شك قدِم من كوكب آخر . الغندورة البيضاء الرشيقة تهبط فى دلال وثقة ثم تجرى بعرض الميدان فى مسار أفقى كأنها مصوبة نحو شيء محدد ، وبعد لحظة الدهشة التى تشعلها فى العقول تطامن فجأة من هذا الاندفاع وتعود من جديد تنظم رحلة هبوطها ، العيون تحرص ألَّا تفوتها أدنى حركة

توقفت ثرثرات العصارى فى الشرفات وفوق أسطح البيوت وأصبحت الورقة موضع النظر والاهتمام ، والمحرض على الصمت والتأمل .. أيقن الجميع أنها تسير وفقا لقوانينها الذاتية وإرادتها الخاصة وليست خاضعة لسلطة خارجية وكنت قد تصورت فى البداية أن هناك من يسيطر عليها بخيط ، وبعد أن دنت أدركت أنها حرة

فجأة صعدت الورقة فمن أين إذن يأتى الدفع والأمر .. وكيف ؟ عادت للهبوط بنفس طريقتها ..

التمايل والدلال والحركات السكرانة

عندما اقتربت من أعلى الأشجار ، حاولت الورقة أن تعود للصعود لكن ذلك فيما يبدو كان قد فات أوانه وأنها لا محالة أصبحت فى حضن الأرض ومداها ، ولابد من اللقاء ومن ثم النهاية ..

من المؤكد انها تعرف أن الأرض هى المستقر الأخير ، والمزعج بالنسبة لها ليس الأرض نفسها ولكن أقدام وأظافر الذين يسكنونها

بدت كأنها تبحث عن مكان لائق ، دارت حول نفسها فى حيرة ، ولم يطل البحث .. لمحت جنة صغيرة حولها سور عال عَدَّلت مسارها واتجهت فى أناة وحذر ، وما أن دنت من السور حتى علت ملامحها كآبة .. كانت الحديقة غارقة فى الماء ، تراجعت وحاولت الصعود للبحث من جديد .. تراجعت ، لكن الريح أسرعت إليها من بعيد البعيد ، دفعتها بعنف .. حاولت الورقة المُفَزّعة أن تقاوم ، لكن الريح كانت قد قررت أن تنهض بالمهمة الحاسمة .

انقضت عليها وأسقطتها فى الماء .. فرح الماء وتسرب إلى خلايا الورقة .. تكورت الكلمات على نفسها وتقاربت من بعضها كأنها تبحث عن الدفء والحنان أو ربما الأمان .

تداخلت السطور حتى أصبحت فى الورقة مجرد بقعة سوداء أو خطوط غليظة بلا معنى .

عادت الريح تحمل الغبار وتلقيه عليها ، تمضى مسرعة لتحمل الغبار وتهيله .. اختلط الغبار بالماء .. جاهدت الورقة لترفع أنفاسها الممزقة والعيون ترقبها بلا كلل

أخيرا رفعت رأسها واستقبلت أول أنسام الحياة من عبير الزهور ولمسات الخضرة الحانية ..

عندما أحست بالوحل فكرت فى الرحيل ، لكن النسيم الوانى عاد يسقيها من عبق الجنة

تنفست وتنفست حتى امتلأت سطورها بالحياة وتألقت رسومها .. وأخيرا رضيت بالبقاء .

مطر فى الصيف

مطرٌ فى الصيف .. مطر .. مطر
حباته الدافئة تنقر رأسى ، وشعرها بحر من الموج الأسود العالى يغرق صدرى

أنظر إلى معالم الدنيا المحيطة .. الشجر العمارات الجسور السحاب والسماوات . فتبدو لى كأنها تتبدل كل لحظة وتأخذ صورا متباينة وأشكالا مبهمة .

ساهم أنا وممدد على أرض بلا نهاية ، العشب المبتل يومض أمام عينى كمرايا صغيرة مهشمة ، ونظراتى تطوف باحثة عن شىء ، وكل الأشياء كهذا الصمت الشامل والمشبوه .. لا تأبه بى ولا بالمطر ، أما السماء المتواطئة فتَدعُى أنها لا تجد الكلمات الملائمة ولا تريد حتى أن تنظر إلى .

تذكرتها فمشَطْتُ شعرها الأثيث بيدى ، تسلل إلى جسدى عبقُها والحنان الغريب

يدق لا يزال قلبها فوق قلبى ، وتنشب لاتزال فى صدرى انفاسها رَفَعتْ اخير راسها .. حَدَّقَتْ فى عينى .. راعتها لابد هيئتى .. ابتسمت لى . فابتسمت للوجه

البرىء .. تأملتُ عينيها فإذا الصفاء الجميل لايزال عميقا بهما ، تتفجر تحته عيون شوق فريد .

سألتنى عيناها : ما بك ؟

تشاغلت عن سؤالها بالاسئلة .. زَحَفَت فوقى كالدودة .. صَعَدَت إلى أن غدا وجهها فوق وجهى تماما ، وعيناها فى عينى تماما .. وانهمر شلال شعرها على وجهى فغطانى تماما

نظرتُ إليها وأنا داخل خيمة شعرها .. حَطَّت شفتيها المزدهرتين على شفتى . مضت تلوكهما باحثة فيهما عن مبرر وجودها ، وتسألنى عن روحى التى رحلت بعيدا ـ بعيدا

كانت قُبلتها وكُنت .. وكان كل شىء مطراً فى صيف .. مطر .. مطر

وهـــج

العمارة عالية .. عالية ..

معدنية كلها .. الشبابيك والأبواب .. السقوف والأرضيات السلالم والجدران .. الناس بها والهواء والورود .. الماء والطعام والأولاد .. الكلام والأحلام .. الأوراق والنور والظلام .. كل شىء معدنى .

الندى والمطر .. الخادمات والصحف .. الجنس والحب والخيال .. كل شىء معدنى والعمارة عالية .. لها عيون فضية لامعة ووجوه مصقولة تومض عليها أشعة الشمس حين تشرق وحين تغرب وحين تختفى

كانت هناك إلى جوار العمارة العالية نملة .. مجرد نملة ، تحاول أن ترفع رأسها إلى أعلى وكلما تسلقت العينان الجدران

تألق فى صدرها وهج الدهشة والفضول

وكلما حاولت النملة أن تحصى الأدوار المعدنية سقط فى عينيها الضوء الساطع الذى ينعكس من الشمس على البناية .. وانتقل إلى قلبها فهزها هزا

كان الزمن المعدنى يتمشى والرجل النملة يسحقه الانبهار بالكيانات المعدنية .. تقدم الرجل النملة ليدخل . سأله الرجال المتأنقون عن الهوية .. أبرزها لهم

قالوا له : قدُم العهد بها .. لابد من جديدة

توقف لحظة ثم تقدم بالحيلة .. منعوه ، توقف لحظة ثم تقدم بالقوة .. حملوه حملا وألقوه إلى الشارع المعدنى ، وقبل أن يفيق الرجل النملة .. وهو مجرد نملة مرت فوقه مادة معدنية .. لم تنه حياته لأن شيئاً ما لم يكن يوجد بالشارع المعدنى .. ومضى الزمن المعدنى يتمشى فى هدوء وثقة .

إبراهيم داود

قصائد

مشهد

استلقى جنبَ البحرِ يمامٌ .. وابتهج المركبُ
جرَح صداُ السُكَّرِ شفةً
لتداوي شفةٌ مرهفةٌ
ما جرَح صداُ السُكَّر.
....

مرَّ البحرُ بطيئاً .. فارتفعتْ ساقانِ
وأيقظ زغبَ الليلِ شراعٌ
فاختلف الطرفانِ المختلفان قروناً
ــ حول السُرَّة ــ باللغتَينْ
ولأن العمرَ قصير
اتفق الطرفانِ ــ أخيراً ــ خلف البحرِ
ولكنْ .. كفريقينْ !

مـــوعـــد

مايو ثقيلٌ

كيف أحملُ عنه روحى ؟

تلتقى سفنى ، فأقفزُ ..

كى أرى سفنى !

متى جاءت ؟ وكيف تغيرت يدُها ؟

....

عامانِ فى المقهى

أمدُّ يدى !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ســـكنى

ما بين غرفتى وغرفتهْ

تمر بالطحين سيداتُ

.. يُمد ساقَهُ

ليقلبَ الحقولَ

بين غرفتى وغرفته

فأحمل الحقولَ كلَّ ليلةٍ

احطُها مكانها

لكى تمرَّ ــ فى الصباح ــ

سيداتُ بالطحينْ

اعـــــتذار

بيننا خمسُ اصابع
وذراعٌ ..
ووجوهٌ تشبه السوطَ
ليالٍ
وسفرْ

بيننا ..
شيء تكسَّرْ
وحروبٌ
وبشرْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صـــديـــق

لنتركْ وروداً على بابهِ
ثم نمضى
سيسعدُهُ أنَّ فى الكونِ ناساً
« يشيلون » ورداً إليه .

كمـــال الزغبـــانى

جـــوكـــندا

انغلق باب الحديد البنّى فتطايرت منه على وجه وليد قطرات من النّدى البارد .

استدار إلى الطريق فلفعته أنسام باردة احمرّ لها أنفه ووجنتاه . أحسّ بالنقود فى يده الصّغيرة قطعا حادّة من الثلج الأصفر . ألقى بها فى جيب سرواله وأدخل يديه تحت قميصه الصّوفى . ألصقهما على صدره وشيع عينيه الناعستين فلم تجدا ضوء العطّار الذى سيشترى منه حليب الصّباح بل لمحتا عمّ حسن « يحرّك بكسل ساقيه على قدمى الدّراجة ويمسك فوق مقودها بعدل الخبز الساخن وأجسادا صغيرة تشقّ الضّباب وتسعى نحوه من الجهات الأربع حثّ خطاه لكنّه قبل أن يَبلغَ اللعّاب الدّافىء الذى تجمّع فى حلقه لمح على الرّصيف « قشابية » متكوّمة تعرّف عليها من الوهلة الأولى . اقترب وصاح فيها :

— جو كندا ... جو كندا ما بك تنام هنا فى هذا البرد ؟ لم يأته الجواب ولكن القشابيه تحركت قليلا فصرخ بعنف حين قابله داخل طربوشها وجه أزرق ذابل يسيل من عينه اليمنى ومن فمه المنفرج خطّان رقيقان من الدّم يتصاعد منهما بخار شفّاف .

بلغت الصرخة أسماع النّسوة العائدات حينها من الحمّام فاقتربن منه وتحلّقن حول الجسم الملقى بجانب الرّصيف مثيرات جلبة وهرجا شديـدين : يسئلة وصياحات متلاطمة وكلمات تحاول تهدئة الطّفل الباكى بردا وفجيعة .

انفضّ الأطفال الآخرون من حول بائع الخبز وأسرعوا نحو حلقة «السفاسر» البيض يتتبعهم الحلاّق الذى كان لحظة انطلاق الصرخة الحادّة يهم بادارة المفتاح فى باب دكانه . تصايح الأطفال جوكندا جو كندا ... إنّه هو ... « لكنّ الحلاق أزاحهم من طريقه واقترب من القشابية البالية التقط اليد السمراء الذابلة . فرّد أصابع يده الأخرى ورفعها فى وجوه النسوة والأطفال ليصمتوا .

قرب اليد النحيلة من أذنه وأنصت برهة زمنية تهلّل بعدها وجهه فصاح دون أن يوجهّ خطابه إلى أحد أو إنه وجّهه إلى الجسم القابع تحت الرصيف :

ــ مازال ... مازال حيًا ..

التفت إلى الآخرين وتحوّلت ملامحه من الأمل إلى النقمة .

ــ ضربته سيّارة البلدية ولابّد ... كلاب أبناء كلب التفت مجدّدا إلى الوجه المصبوغ بالدّم وقال كالمستعيد وعيه بعد غيبوبة :

ــ احملوه إلى إحدى الدّيار ... سآخذ الدراجة وأجلب له طبيبا أو ممرّضا ... هيّا تحرّكوا بسرعة .

لكنّ الأطفال تباعدوا والنسوة تلجلجن ونظر بعضهن إلى بعض بوجل وحيرة . صاح فيهم :

ــ نعاج ... قحاب ...

ارتطمت الكلمتان بالوجوه الواجمة فطردتا منها تورّد الدفء وأحلّتا محلّة زرقة الفزع . أضاف الحلاّق بتصميم .

ــ سأحمله إلى دكّاني .

نظر إليهنّ باحتقار . انحنى على الجثة . أدخل تحت القشابية يديه وحين همّ سمع مع الآخرين وقع خطى متعثرة وصوتا متهدمًا يأمره .

ــ خلّ الطفل يافتحى .

التفت فتحى إلى مصدر الصوت فرأى مع الآخرين جبّة مكمّشة وقميصا مفكوك الأزرار متشابكا مع خيوط لحفة بيضاء تتدلّى من كتف الرّجل المسرع نحوهم برأس وتصل حتّى أسفل قدميه .

ـــ سيدى الشيخ ... الحمد لله أنك جئت ... ما زال حيًا ... أحمله من فضلك إلى الدّار او إلى الجامع ريثما آتى بالطبيب أو بالـ ....

ــ لا طبيب ولا عفريت ... خلّ لى ولدى (وضغط على سكون اللاّم بلوعة نفذت حتى أعماق النسوة والأطفال المتحلقين حول فتحى والجسم التكوّم أمامه) .... لا تتدخّل فى أمر لا يهمّك

بهت فتحى والآخرون ... لم يسبق لهم رؤية الشيخ عمر على تلك الهيئة ولم يسمعوا منه يوما مثل تلك الكلمات . تصاعد غضب الحلاّق من صدره إلى صوته وعينيه لينفجر فى وجه الشيخ :

ــ ياابن الكلب ... اتريده أن يموت هكذا على الرّصيف .... إنه حىّ ... حىّ ... اللعنة على من جعلك فينا إماما ياابن الـ ....

وهمّ بالهجوم عليه لكن الطاهر العطّار الذى وصل ساعتها أمسك به بقوّة .

انتفخت أوداج الشيخ ، احمر العرق الغليظ فى رقبته ثم اسودّ ، التقط حجرا مدبّبا لتهشيم رأس الحلاّق . لكنه تراجع فجأة . تراخت يده فسقط الحجر وانكفأ هو على ركبتيه رافعا نحو السّماء كفّين مرتعشين ومثبّتا على الحلاّق عينين محمرتّين نزلت منهما دمعتان صغيرتان تسرّبتا داخل اللحّية الرّماديّة .

ــ سامحنى ياربّ .. سامحنى يافتحى ياولدى ... تريد إنقاذ الولد ؟ لكن انظر إليه مليًا .. ألا ترى أنه يلفظ آخر أنفاسه لقد مات ما فائدة الطبيب إذن ؟ سيعملون فى جسده مشارطهم يمزّقونه إربا يشوهون جسمه البرىء ... ستشتكى روحه الطاهرة من العذاب ... وماذا سنربح .... هل ستعوّض لنا البلدية فقدانه ان كانت سيارتها هى التى أردته كما تقول ؟ لا ... لا ... دعوا المسكين يستريح فى مماته على الأقل لا تجلبوا علينا ذنوبا أخرى ... لا ...

ARCHIVE

كان صوته المتهدّج ينفذ إلى أعماق الواقفين حوله .. يستخرج من عيونهم دموعا جديدة . هذا روع الحلّاق وأسلم له الأمر . انحنى الشيخ عمر بعد أن استتب له الأمر على الجسم الصغير الملقى الذى لمعت الشمس البازغة لتوّها قطرة ندى صغيرة على ذؤابة أنفه الأصفر الحادّ والمرتخى . حمل القشابية بما فيها وسار ...

* * * * *

... وسار خلفه أبناء حومة بوكرّوب كلّهم . ولعلّ هؤلاء قد شعروا وهم يتبعونه فى ذلك الصباح الضّبابى الذى شرعت الشمس الحمراء فى تمزيق حجبه أن ميتة جوكندا التى جاءت بذلك الشكل الفاضح المهين ليست فى الأصل سوى لطمة قدرية ساخرة موجّهة إلى عمق كلّ واحد فيهم بالذّات . لم يكونوا يعرفون عنه شيئا ، ذلك الفتى الأسمر النّحيل ، ولم يكونوا يسألون أنفسهم أو يسألونه عن ذلك ، وهاهو ذا فى لحظة انطفائه يصعد إلى ذروة وعيهم بذواتهم وبمآسيهم .

لقد جاء بلا مقدّمات ولم يشعر به أحد . كأنه كان موجودا منذ البدء ، كأنه البدء الذى به تؤرخ الأشياء دون أن يكون له هو نفسه تاريخ . كأنه الحومة نفسها ، روحها البائس . فالحومة أيضا كانت فى البدء . فهل دخل فى وعيهم هذا التماثل أيضا ، وهل جزعوا أمام المصير بقدر ما حزنوا على الفتى المتدلّى رأسه فوق كتف الشيخ عمر ؟ الحومة ليس لها أصل أو فصل أيضا . لم تخرج من رحم المدينة ولم ترضع من ثدييها المجعدين بل نبتت تحت وركها الكبير المترهّل . من نقطة عرق منتنة أفرزها ظهر المدينة البغى وعفّنتها الرّطوبة والشمس فأعطت « بو كرّوم » التى يسمّيها قاطنوها « بو كرّوب » وأصبحت هذه ملاذا لفسّاق وعشّاق و « روافض » المدينة بكلّ الوانهم وأشكالهم ، فى الحومة تجد كلّ الأرهاط والصّنائع والشيع والرّذائل و ... ربّما ... الفضائل كذلك جوكندا لا يعرفون من سمّاه كذلك ولا متى أو لماذا . من أية مزبلة خرج ؟ من أهله ؟ لقد كان هناك وكفى بقشابيته الأبدية التى يشبه لونها روث البهائم المجفّف الممزوج بالوحل . بوجهه الأسمر النحيل المتناقض مع سواد عينيه الكبيرتين . وكان جوكندا كلّ شىء ولا شىء إطلاقا . يطوف بالجرائد صباحا . يمسح الأحذية مساء . يبيع السّلق عند انتصاب لسّوق الأسبوعية وينادى على بضاعته المبلّلة بصوت أنثوىّ تخالطه زعقة مبحوحة من أثر السّقائر .

ويحمل فى ليالى رمضان قطعتين من « البوطزّينة » يغرس فيهما المشموم الذى يطلبه لاعبو الورق والدّومينو فى مقهى الحومة أو فى دكاكين الحلّاق والخضار والعطّار . ومنذ مدّة سمح له الشيخ عمر بالمبيت ــ حين يشتدّ البرد ــ فى الكتّاب مقابل تنظيفه وتنظيف الجامع ومسك أقدام الأطفال المولولين تحت ضربات التأديب الدّورية . اقترب من وليد طفل من أنداده ، سار إلى جانبه ثمّ وشوش فى أذنه مشيرا إلى قدمى الشيخ : إحداهما بيضاء فى جورب صوفىّ والأخرى سوداء عارية تبرز على سطحها المغطّى بالشعر شقوق طولية وعرضية غائرة . لكنه دفعه بحنق . كان ذهنه مشدودا بكليّته إلى وجه جوكندا الملقى على الكتف الناتئة البيضاء المبرقعة بقطارت مسودّة من الدّم . رأى نفس تينك العينين تتقلّصان ألما مع كلّ ضربة تنالها قدماه من عصا المؤدّب الغليظة . رأى جوكندا يمد له بعد « الطريحة » التى دميت لها قدماه قطعتين من الحلوى وحفنة من والحمص . طفرت من عينيه دمعتان بلّوريتان .

* * * * *

دفع الإمام الباب الخشبى برجله . دخل يتتبعه الجمع الغفير من النّسوة والرّجال والأطفال . استقبلتهم

صياحات عنيفة تاتى من وراء باب إحدى الحجرات . وضعت الجثّة فى المخزن الصّغير الذى يؤدى بابه الخلفىّ إلى الكتّاب ومنه إلى صحن الجامع . جلست النسوة النّائحات فى باحة المنزل ودخل الرّجال خلف الشيخ عمر إلى المضيفة ودون وعى منهم تحلّقوا حوله مثلما كانوا يفعلون أثناء الدّروس التى كان يلقيها قبل صلاة الجمعة . كانت ملامح وجهه التى جمدّها الحزن تبدو كتضاريس صخرية متآكلة . فيها ندوب وكدمات كبيرة وقديمة لم تفلح اللحّية الرمادية فى سترها . رأوا الجسم العريض الكهل يندفع بسرعة فى الزّمن . لكأن المسافة بين الرّصيف الذى مات بجانبه جوكندا والمنزل كانت فى الزّمان لا فى المكان . شاخ الجسد وتضاءل وفقد تلك الهيبة التى كانت تصلهم عبر صوته المتراوح بين القسوة المقرّعة المشابهة للحقد وبين التعاطف المشتعل رغبة فى إصلاح الحال ... حال بوكرّوب الرّديئة .

همس الطاهر فى أذن فتحى بكلمات رصينة محرضة ثمّ دفعه برفق فتقدّم دالفاً على ركبتيه نحو الإمام . قبّل يده الـرّخوة وطلب عفوه مقدّما له العزاء وداعيا بالجنّة للطفل اليتيم الغريب فعل الآخرون مثله وعادوا إلى مجالسهم ثمّ جعلوا يتشاورون حول موعد الدفن الذى أرادوا استعجاله حتى يتمكّنوا من الصّلاة عليه فى يوم الجمعة ذاك .

ـــ سآتى بالمولدى الدفان .

قالها فتحى كالذى يريد بذلك التكفير عن ذنب سالف . لكنّ الشيخ رفع فى وجوههم يدا مرتعشة زرقاء وقال بصوت استعاد بعض وثوقه :

ـــ لن يمسّ جسمه الطاهر أحد غيرى .... سأغسله بنفسى وسأدفنه أيضا .... أنا الذى سأسكن جثمانه النّقى فى جوف الأرض التى منها جئنا جميعا . وسيسكن الله بمشيئته تعالى روحه الملائكية فى فراديسه . منذ أن مات ولدى قاسم بأيدى الكفّار فى فرنسا أقسمت ألّا ألمس جثة ابداً . صلّيت على أموات الحومة . فردا فردا . ذرفت عليهم دموع الحزن والرحمة . وهأنذا بعد خمسة عشر عاما انكث يمينى أمامكم يارجال . فليغفر لى الله سبحانه ذلك ـــ هذا الطفل اليتيم الغريب ، أنا أحببته ، لم يبق لى غيره ولكنّه مات ... نعم سأغسله وسأدفنه بنفسى .

كان كلاما مرتّبا وموجعا انسابت له على أخاديد وجهه دمعتان صغيرتان أخريان تسربتا داخل اللحّية الرّمادية . جذب من قميصه قطعة قذرة من القماش الأصفر لكن قبل أن يمسح عينيه المنتفختين سمع كما سمع الآخرون صراخا كعواء الذئب وتكسّر باب قديم ووقع أقدام مجنونة يصاحبهما لغط وصراخ أوقفت النّواح . نهض الشّيخ مفزوعا وخرج قبل باقى الرّجال إلى باحة المنزل . رأوا زوجة الشيخ العجوز تجرجر الجثّة من طربوش القشابية البنية بعينين زائغتين فى اللا مكان . وقبل أن ينطلق الشيخ نحوها ليدفعها على الجدار بعنف تمكنت من تمزيق القشابية الباليه والقيمص الأخضر لتمسك بيدها المعروفة الطويلة . نهدا مجعّدا كالتّينة الصغيرة الذاوية ثم تواصل التمّزيق حتى تكشف للعيون الذاهلة بطنا صغيرا منتفخا ومليئا بالأورام الزّرقاء .

وقبل ان يدخل الحلّاق فى صراع عنيد مع الشيخ لتخليص المرأة العجوز من براثنه لمح وليد من خلال دموعه البلّورية عينى جوكندا تضيئان ببريق خافت حزين ثم تنطفئان ..

إدريس بن الطيب

أغنية عن الزمن المشتهى

إلى :

حليم وأمل

(١)

مفتَتَحُ العرس إيماضَةٌ فى الفؤاد ...
وسرُّ ابتداع الزغاريد فى طقسه
أن للزّمِن الحُلْمِ بهجتَه حين يأتى ،
وهيبتَه حينما يتخلَّقُ من حزننا بسمةً بسمةً ،
كالسَّحابِ يلملمُ ذرّاته فى السماءِ على مَهَل ليفيضَ بها السَّيلُ ،
للسجنِ يا صاحبىَّ انتحابٌ صموتٌ ،
له الزمهريرُ المدمّرُ ،
لكن هذا الوميضَ الشديدَ بقلبيكما لهبٌ دافئٌ كالحَنَان ..

(٢)

فى لُغَتى الجدَلُ الفذُّ بين الدماءِ وبين ازدهاء
قرنْفُلةِ الحبّ ،
فى هيكلى شمعةٌ للجراح المُكَفْكَفَةِ النِزّ بالإحتمال ،
الجراح المدرب فيها النّزيفُ على الخَلْقِ ،
قطْرةً قطرةً ، شكَّلَتْ وجهنا المتفجّرَ بالأغنياتِ
وغذّتْهُ بالأملِ المتمردِ سبعَ سنينَ عجافاً فأزْهَرَ وعداً
بأعراسنا القادماتِ ،

وخطتْ وصيتها فى الجبين :
مباركةكلُّ بذرةِ حُبّ تعلّمت الحبوَ فى أرضِ زنزانةٍ ،
واستقامتْ كسنبلةٍ بين جدرانها حيثما يزهر الغَمُّ
أهزوجةً والليالى الكئيبةُ تحلُمُ بالغد ،
للزمنِ المشتهى عدُّهُ ،
ولنا شوقُنا أن نقبِّلَ وجناتِ أطفالنا القادمينَ ،
وهذى السنون التى أورقَتْ بُؤسَها توّجَتْ فيكما
رعشةَ الحبّ همّاً عظيما أحالَ اضطرامَ الهَوَى
لهَباً للمشَاعلِ ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشهدُ أنى تعلّمتُ من أبجديته لغةً متمرّدةً أرهقتنى
وما أسلمتْنى قوانينَها بعد عُسْرِ التلمُّسِ والكشفِ
إلاّ لتَبدأ فىَّ امتداداتِها وتفجرَ أَحْرفَها بالِغنَاء ...

(٣)

من قبل أن نلتقى صفَّدتْنا الهمومُ معاً ،
والقصائدُ إذْ شكّلَتْ فى تضاريسِها الأوّليةِ وجه معيّتنا
طالعاً من نهار حزينٍ إلى غدِهِ ، أعلنَتْ :
إنّ بدءَ التشكّل فى جسدِ الأرضِ معجزةٌ ،
فانظروا كيف تصنعُ أحزانُنا المعجزاتِ ،
وأن غُصُوناً غزتْنا قد استوطنتْها الشراسةُ
وانزرعتْ فى جوانبها رقة العاشقين ،
رأيتكُما الحلُمَ المتدثّرَ بالكبرياءِ ، البِشَارةَ ،
فانْحَزْتُ عند الصلاةِ لوجهِ الإلهِ الذى يحفُرُ الغَدَ
فى سجنهِ بأصابعِهِ البشريّةِ ،
مفتتحُ العرسِ أن يومضَ القلبُ بالعشقِ والوطنُ المتَجَلّى
بِرُوحِ المسيرةِ ،
إن الزغاريدَ سوف تجلجلُ بالفرحِ الغَضّ يا صاحبَىَّ
فلا تكتما رعشةَ الشوقِ ،
واستَفْحِلاَ جذوةً فى الهَشِيم ...

طـــارق المهـــدوى

الرقصــــة

على الجانب الآخر من الحاجز الزجاجي لممر الوصول كان يشير بيديه إليّ فرحا ، بينما كنت أخضع للمداعبات المعتادة من قبل موظفى الجوازات . وبمجرد أن انتهت إجراءات التثبت من سلامة أوراقى عانقنى بحرارة وحمل عنى حقيبة السفر .

اخترقت السيارة شوارع روما ، فأخذ « ماريو » يقارن بينها وبين شوارع القاهرة التى جمعتنا سويا حين كان يعمل قنصلاً لبلاده . استقبلتنا زوجته « ليزا » على باب المنزل ، وهى تردد كلمة ترحيب عربية تعلمتها حديثا ، وعلى مائدة العشاء تواصلت الذكريات رغم انجذابى نحو الإسباكيتى المحشوة باللحوم البحرية .

فاجأنى « ماريو » بأنه سوف يتركنى مع زوجته فى المنزل ، ليتجه إلى نابولى ؛ حيث تقام المباراة النهائية فى لعبة « البلياردو » ، التى يعشقها بجنون كنت قد لاحظته فى القاهرة . أعرب عن أمنياته لكلينا بقضاء ليلة سعيدة وللفريق الذى يشجعه بالانتصار ، ثم غادرنا ليقفز إلى داخل سيارته .

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

أردت إخبارها بأننى أعمل صحفيا ، فأشرت إلى نفسى ثم إلى مجلة كانت بالمصادفة مفتوحة على الصفحة المخصصة للإعلان عن صالات الرقص ، فأجابتنى بأنها تفضل الرقص فى المنزل ، وقبل تصحيح الأمر كانت قد نهضت لتخفيف الإضاءة وإدارة إسطوانة موسيقية دافئة .

لم أقاومها وهى تجذبنى من يدى ، وسرعان ما التحمت بها فى رقصة « اللامبادا » . أخذتْ تتخلص من بعض ملابسها تارة ، وتحاصرنى بأنفاسها المثيرة تارة أخرى ، حتى اشتعل الدم فى عروقى . وبصعوبة بالغة نجحت فى استعادة مشاعرى الجامحة عبر استدعاء صورة الزوج الغائب ، وذكرى ما سبق أن لحق بى من ألم فى القاهرة بسبب الخيانة ، ثم انتزعت جسدى من

براثن رقصة « اللامبادا » متعللاً بضرورة الإطمئنان هاتفياً على « ماريو » .

جاءنى صوته محذراً من أن فشلى فى مراقصتها سوف يترتب عليه حرمانى من الإسباكيتى المحشوة باللحوم البحرية ، وتركنى ليوجه السباب إلى اللاعب الذى أضاع فرصة ثمينة لإسقاط إحدى الكرات فى أحد ثقوب طاولة « البلياردو » . فلم أجد مفراً سوى مغادرة المنزل بدعوى اللحاق بموعد هام بالخارج كنت قد نسيته .

قادتنى قدماى إلى ميدان « بياتساديل بوبولو » حيث ترتفع شامخة إحدى المسلات الفرعونية ، غير عابئة بما حولها من أسود مرمرية تتدفق المياه الباردة من أفواهها ، وعشاق صغار تتدفق الشاعر الحارة من قلوبهم .

رأيتهما هناك يستندان إلى أحد التماثيل المرمرية وهما يتدثران برداء واحد ، وقد إمتزجا معاً حتى بدا لى أن الأزمنة تناستهما على هذه الصورة ليكملا لوحة الميدان العريق .

كانا يبدوان أمامى أكثر من عاشقين يعبثان فى أوقات الفراغ ، حيث نقلتنى الأيدى الحانية والنظرات الملهوفة إلى عوالم أخرى ، فرأيتهما « اوزوريس » و « ايزيس » ثم رأيتهما « قيس » و « ليلى » ، ولما وضعت وجهى « ماريو » و « ليزا » بدلاً منهما ، غمرنى الشعور بالزهو لأننى قاومت إغراء الإثم ، الذى سبق أن ارتكبه معى ذلك الصديق الخائن .

انسل الفتى من رداء الحب ، واتجه نحوى مبتسماً وهو يسألنى بالإنجليزية عما أريد ، أجبته بأننى أبحث عن فندق ، فقال إن الفنادق تحصل على النقود مقابل خدمة واحدة ، أما هو فيستطيع بنفس المقابل توفير خدمتين فى غرفة واحدة هما المبيت وإمرأة شابة . أشار إليها فأسرعت تكشف الرداء عن جسد عارٍ ، وتدعونى لأتيقن بنفسى من جودة السلعة .

باءت بالفشل كل محاولات إخراج صوتى للاعتذار ، فمد يده مطالباً بمائة وخمسين دولاراً ، تراجعت إلى الخلف وقد جف حلقى وجحظت عيناى ، فقام بتخفيض السعر إلى مائة وعشرين ثم إلى مائة دولار فقط ، وقبل أن أغادر الميدان سمعته يسبنى بأقبح الألفاظ .

أخذت أعدو فى طريق العودة إلى « ليزا » ، وكنت أتوقف من آن لآخر لأداء بعض حركات رقصة « اللامبادا »

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مصطفــى عبــادة

الغبـــــار

لم أُجرِّبْ نطفةَ الليمونِ فى السماء

لم أقلْ : لَأجنحةُ اللهِ أقلَّتْنى إليكِ ،
فانفلتُّ جميلاً كما أودّ
لم أقلْ : خلفَ هذا الغبارِ تراثى ،
واكوانٌ تتعرَّى لى
ليس لى معجزةٌ من أىِّ نوعْ
فما الذى أغراك بى ؟!

كأنَّنى أُمسِكُ حين التقائِنا بالأَبَد
بحضورِكِ : تفسدين كلَّ شيءٍ
وكلُّ شيءٍ فى غيابكِ فاسدٌ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتواصلين فى الأماكن نفْيًا ؛ ولستِ وحيدةً
كأنكِ تاريخُ خمرٍ .. والبلادَ بياناتْ

كل شيءٍ جميلً حين أصحو
مع ذلك : كلُّ نومٍ شقاء

هذه نفسٌ تزهو خارجى
للمرءِ من أن يجرِّب إلهاً وكونا
وهواءً غيرَ الذى يتنفَّسه من خمسٍ وعشرين سنة

هل يتبدلُ الهواءُ حقًا ؟ !

لا بدَّ .. قبل أن يستعينَ الكلامُ ببحة الصَّوت
والعينانِ بالأزرقِ البعيدْ
والقلب بالصغائرِ والذكرياتْ
وقف العدْوُ بى قبل الثلاثين
تلك أصابعى التى تحسَّسَتْ كلَّ شىء
وتسرَّب منها كلُّ شىء
لابدَّ .. لابد
أو يتفتَّت الزَّهوُ الجميل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

سورات الغضب الزنجى في المسرح الأمريكى

ظل ظهور الزنجى فى الأدب الأمريكى لفترة طويلة محكوما بمنظور الرجل الأبيض ومعتمدا على رغبته فى منح الزنجى هويته ومكانه فى العالم . وكان الأدب وهو أحد أدوات صياغة الوعى الفردى والجمعى على السواء من العوامل التى ساهمت فى تثبيت صورة معينة عن الشخصية الزنجية لدى القراء عامة بصرف النظر عن لونهم أو عقيدتهم . وقد وجدت هذه الصورة طريقها إلى الوعى الزنجى نفسه فأصبحت الأغلبية العظمى منهم ترى العالم وتدرك طبيعة مكانتها فيه بعين الرجل الأبيض . ووفق المنظور العنصرى الذى شاركت آلياته بفعالية فى صياغة هذه الصورة . ولا يرتبط المنظور العنصرى الذى أشير إليه هنا بأشكال القهر المباشرة والمجوجة التى نعرفها ، فهذه أمرها هين تتكفل بفضحه فجاجتها نفسها . ولكنه يتبدى فى أفعل صوره من خلال صورة العالم التى صاغها الرجل الأبيض وحدد طبيعة موروثها الثقافى ، ومكونات رؤاها التحتية الفاعلة من خرافات وأساطير وتحيزات كامنة فى مختلف المصادرات الأساسية الثاوية فى بنية اللغة التى يتكلمها الزنجى نفسه . فإذا كانت معظم الاستعارات والاصطلاحات اللغوية فى الثقافات البيضاء تربط بين اللون الأسود والشر والكارثة وحتى الشيطان نفسه ، فكيف يمكن للأسود فى تلك المجتمعات أن ينجو بنفسه من الآثار النفسية غير المباشرة لهذا كله ؟ وربما كان هذا هو السبب فى أن اللغات الأفريقية تفعل الأمر نفسه بالنسبة للون الأبيض حيث يبدو الشيطان أبيض فى كثير من خرافات القارة السوداء وأساطيرها . ولم لا . ألم ينقض الشياطين على أبناء القارة الأحرار الودعاء خطفا ثم نقلوهم فى سفن تختفى بهم فى اليم وتلقى بهم فى جحيم العبودية . وهذا الدليل اللغوى علامة على أن اللغات الأفريقية يتحكم أهلها فى صياغة رؤيتهم للعالم بينما يعانى السود خارج أفريقيا من الرؤية المعادية لهم والمفروضة عليهم فى بنية اللغة التى أصبحت لمرارة المفارقة لغتهم القومية أو الطبيعية .

فالتمييز الضار والمدمر هو الذى يتشح بأردية الطيبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والشفقة على الزنوج المساكين الذين لا يستطيعون تحمل أعباء الحرية أو الحياة بعيدا عن سادتهم الذين يرعون مصالحهم . أو يتخفى وراء التسليم المطلق بأنه ليس فى طاقة السود التعامل مع المفاهيم الثقافية المجردة فقد خلقوا للعمل البدوى وحده ، أو خلف الأفكار القائلة بميلهم للعنف أو تعاملهم جسديا لا عقليا مع الحياة . فهذه الأشكال المراوغة من التمييز لا تقل ضررا عن مختلف صور الاضطهاد المباشر . بل إن ضررها أشد لأنها سرعان ما تتحول إلى جزء فعال فى الميراث التصورى الذى يؤمن به الزنجى نفسه ، ويذعن بسبب ذلك لما يفرضه عليه هذا التصور العنصرى من قيود وسلوكات باعتبار أن الأمر طبيعى للغاية ولا خلل أو غرابة فيه . والواقع أن من اليسير نسبيا التخلص من آثار شتى أشكال القهر المباشر ، ولكن من العسير أن يغير السود من صورة العالم التى تحصر مكانتهم وتوقعاتهم بالنسبة لأنفسهم ، بل وتوقعات المجتمع كله منهم فى إطار محدود ، لأن تغيير هذه الصورة لا يصطدم فحسب بشتى أشكال التحيز المتجذرة فى اللاوعى الجمعى للسود والبيض على السواء ، ولكنه يتطلب كذلك أن يعى البيض أيضا متغيرات تلك الصورة وأن يعدلوا تصوراتهم وفق مقتضيات معالمها الجديدة . وهذا أمر بالغ الصعوبة ، ليس فقط لأنه يزلزل بعض الثوابت الراسخة فى اللاوعى ، ولكن أيضا لأنه يصطدم بمجموعة من حقائق الواقع الاقتصادى ويتطلب تبديلها . لهذا كله لم يكن باستطاعة حركة الحقوق المدنية الأمريكية التى تزعمها مارتن لوثر كنج فى الستينات تحقيقه بدون عمل جماعى ضخم يقترب من مشارف الثورة ، وتهدد فيه بعض فصائل تلك الحركة وخاصة جماعة الفهود السوداء التى عرفنا منها أنجيلا ديفيز أو حركة المسلمين السود التى كان أبرز منظريها مالكولم إكس باستخدام العنف لتحرير السود من إسار تلك التصورات المجحفة .

ولم يكن باستطاعة تلك الحركة التحررية الهامة أن تثمر عطاءها إلا بعد مرور سنوات عديدة يستوعب فيها الواقع الأمريكى التغيرات الجديدة ، ويسمح لها بالتحول إلى واقع يفرز بالتدريج نتائجه . الموضوعية الملموسة فى شتى مجالات النشاط السياسى والثقافى والاجتماعى . فبدون هذين العنصرين : الثورة على أشكال القهر ومواضعاته المتجذرة فى البنيتين التصورية والاجتماعية ، ومرور الزمن اللازم لترسيخ رؤاها والسماح لها بإفراز نتائجها ، ما كان ممكنا أن يصل عدد من السود إلى أرفع المناصب الأمريكية ، وأن يرشح أحدهم نفسه لرئاسة الجمهورية ، وأن يكون منهم عدد من حكام الولايات وعدد من عمد المدن بما فى ذلك أكبر وأغنى مدينتين وهما نيويورك ولوس انجلوس . وبدونهما ما كان للأدب الأمريكى الأسود أن يصل إلى ساحة المسرح بتلك القوة التى لاحظناها فى السنوات الأخيرة صحيح أن عددا من الكتاب الأمريكيين السود مثل جيمس بولدوين ولروا جونز وغيرهم استطاعوا أن يفرضوا أعمالهم على الواقع الأدبى ، لكن وصول الكتاب السود إلى ساحة المسرح ، أو بالأحرى تصدرهم له ، فقد كانت هناك انجازات مسرحية سوداء متفرقة ومتواضعة من قبل ، من الأمور الدالة . لأن المسرح كما نعرف ظاهرة اجتماعية وليس مجرد نشاط أدبى فردى كغيره من الأنشطة التعبيرية الأخرى . يتطلب تضافر مجموعة من العناصر والمواهب الفنية المختلفة ، ويحتاج ازدهاره إلى تغير المناخ التصورى كله . ليس فقط لأن الانتاج المسرحى يحتاج إلى الجمهور الذى يستجيب معه ويتفاعل مع مختلف عناصره ، ولكن لأن نجاحه يعتمد كذلك على نشاط

المؤسسة النقدية التى تصنع معايير اسلام على العمل وتشارك فى بلورة طريقة تلقيه والاستجابة لرؤاه .

لذلك كله يكتسب تصدر كاتب مسرحى زنجى لواجهة المسرح الأمريكى المعاصر وإطلاق إسم تينيسى وليامز الجديد عليه ، وفوز مسرحياته بالعديد من الجوائز المسرحية والأدبية الكبرى فى الولايات المتحدة ، مجموعة من الدلالات الهامة التى تشير إلى مدى نضج حركة الوعى السوداء . ومدى نجاحها فى اختراق حواجز التمييز والعصف برؤآه المتعصبة . لأن تمكن أوجست ويلسون الكاتب الزنجى الذى يعرض المسرح القومى البريطانى الآن مسرحيته (اغنية الأم رينى) أو إن شئنا الترجمة الحرفية الدقيقة (مؤخرة الأم دينى السوداء من وضع اسمه باقتدار على خريطة المسرح الأمريكى المعاصر ، وعبور أعماله المحيط الأطلسى كى تعرض على خشبة المسرح القومى الانجليزى ، دليل على انتقال الوعى الزنجى من مرحلة مقاومة أشكال الاضطهاد العنصرى المباشرة ، إلى مرحلة إعادة صياغة كل مكونات الصورة الزنجية فى آليات الوعى الغربى نفسه . فقد استطاعت مسيرة حياة هذا الكاتب الأمريكى الجديد أن تكون سجلا للتطورات التى اعترت وضع الزنوج فى الولايات المتحدة فى العقود القليلة الماضية . فقد كان فى بواكير شبابه الغض عندما أخذت مسيرات الوعى السوداء تهز الضمير الأمريكى فى الستينات وتوقظه على تحيزاته المجحفة . فقد عبر خلالها الزنوج عن وعيهم الاجتماعى وبلوروا عبرها سبلا لتغيير علاقتهم مع المجتمع الذى يعيشون فيه وبالنسبة للتوقعات المرتجاة منهم كجماعة متميزة فيه . فى هذه الفترة كان وعى ويلسون الشاب لا يتفتح على مقولات حركة الحقوق المدنية وحدها ، وإنما على ميراثه الثقافى المتميز الذى أخذ ويلسون الولوع بالموسيقى والأغانى الزنجيه يكتشف مخزونه المكنوز عام ١٩٦٥ فى متجر للعاديات يقع أمام مسكنه فى مدينة بيتسبرج التى كان يعيش فيها فى ذلك الوقت . وقد تمثل هذا الكنز الثقافى فى مدد لا ينضب من الاسطوانات الغنائية القديمة التى كان يشتريها أوجست ويلسون الشاب بخمسة سنتات للاسطوانة ، والتى تخلق عبرها تاريخ الموسيقى الشعبية الزنجية فى الثلاثينات والأربعينات ، والتى تكتسب فيها أنغام آلات الجاز النحاسية نوعا من الشجن الذى يردد أصداء عذابات جامعى القطن وأغنيات عملهم فى وادى المسيسيبى وولايات الجنوب وقد وجدت لها تعبيرا يؤهلها لاقتحام صالونات المدينة ومشاربها بموسيقاها الخشنة بصورة يشعر معها الزنوج المهاجرون إلى المدن بأن ميراثهم الشجى قد اكتسب معهم طابعاً حضريا دون أن يتخلى عن خشونته الريفية أو نقائه الأصيل . فقد كانت تلك هى الفترة التى قدمت لوى آرمسترونج وتومى لادينير وغيرهم من فنانى الجاز الكبار .

لكن أهم الاسطوانات فى مجموعة أوجست ويلسون الكبيرة كانت تلك التى تنتمى إلى ما يعرف باسم الأغنيات الزرقاء « بلوز » تلك الأغانى الأسيانة الشجية التى تترقرق فيها الأحزان الزنجية الشفيفة . وقد استحالت إلى نوع من الفن المؤثر الذى تتسامى فيه العذابات إلى مراتب الشجن . ففى هذه الأغانى الحزينة تتحول سورات الغضب الزنجى الجريح إلى تراتيل نغمية تبعث فى النفس القدرة على التحمل دون أن توهن من قيمة معاناة الزنوج أو عذاباتهم . وكانت من بين المغنيات اللواتى استولين على لبه بيسى سميث التى لقبت فى تلك الفترة بامبراطورة الأغانى الزرقاء ، وجير ترود رينى التى اشتهرت باسم « مارينى » وهو تلخيص لكلمة الأم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبالأحرى منطوق هذه الكلمة الزنجى ، التى لقبت بأم هذا النوع الغنائى الشعبى الزنجى وملكته غير المتوجة فى فترة العشرينات ، أو على وجه الدقة الفترة الممتدة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى وحتى مقدم الأزمة الاقتصادية الطاحنة فى مطلع الثلاثينات . فما أن استمع ويلسون إلى أغنياتها ، وخاصة أغنيتها الشهيرة « المؤخرة السوداء » والتى جعلها عنوانا لمسرحيته حتى أحس ـ كما يقول لنا فى برنامج المسرحية المطبوع ـ بأنها ترجع أصداء تجربته فى التصعلك والضياع . ذلك لأن التجربة التى عاشتها « مارينى » نفسها تقترب كثيرا من تلك التى خاضها ويلسون قبل أن يتفتح وعيه على واقعه المتميز مع حركة الحقوق المدنية فى الستينات . فقد ارتبطت منذ صباها الباكر بعالم الموسيقى وهو عالم ساحر بالنسبة للواقع الزنجى الذى يقدّر أبناؤه موسيقييهم بشكل كبير . وجابت مع فرقتها الجوالة مدن الجنوب وولاياته لتدخل بأغنياتها البهجة والسرور على زنوج الجنوب لكن المهم هنا أن نعود إلى كاتبنا أوجست ويلسون الذى حاول أن يسترجع من خلال حياة هذه المغنية التى عرفت فى استوديوهات التسجيل الموسيقى التى كان يسيطر عليها البيض كلية فى تلك الأيام باسم القطة الشرسة تاريخ الاستغلال المادى للفنانين السود ، وأن يتناول من خلال هذا التاريخ بعض جوانب قضية الوعى الزنجى الأمريكى فى صراعه من أجل بلورة هويته .

ولا تقتصر أهمية المواجهة الروحية بين أوجست ويلسون وميراثه الثقافى الزنجى الذى يتبلور بشكل أساسى فى تلك الأغنيات على استيحائه لإحدى مسرحياته وهى (مؤخرة الأم رينى السوداء) ، ولكنها تتعداها إلى مشروع مسرحى يقدم عبر حلقاته المستقلة والمتكاملة فى الوقت نفسه تاريخ معاناة الزنوج فى أمريكا ورحلتهم مع الوعى والمقاومة . بلور ملامحه الدرامية من خلال العمل فى مركز يوجين أونيل المسرحى ضمن سياق المؤتمر القومى لكتاب المسرح الذى ينظمه هذا المركز بشكل دورى فبعد أن كتب مسرحية (مارينى) التى عرضت فى برودواى عام ١٩٨٤ وفازت بجائزة حلقة نقاد المسرح فى نيويورك . تبعها بمسرحية (درس البيانو) ثم بمسرحية (مجىء جو تيرنر ورواحه) التى فازت هى الأخرى بجائزة حلقة نقاد المسرح عام ١٩٨٨ .

وفى عام ١٩٨٧ كتب مسرحيته (أسوار) التى فازت بجائزة بوليتزير وهى أسمى الجوائز الأدبية الأمريكية ، كما فازت بجائزة حلقة نقاد المسرح ، وجائزة مكتب المسرح وجائزتين من « جوائز تونى » المسرحية الأمريكية وهى من أشهر جوائز المسرح الأمريكية ، إحداهما للنص المسرحى والأخرى للإخراج . ولاشك أن حصول هذه المسرحية التى ستعرض فى لندن بعد عدة شهور لدليل على اختراق أوجست ويلسون لحاجز المسرح الجماهيرى ، لأن « جوائز تونى » التى يسميها البعض بأوسكار المسرح لا تقدم عادة إلا للمسرحيات الجادة التى استطاعت اختراق الحاجز التجريبى إلى الجمهور المسرحى الواسع فى الوقت الذى تقدم فيه جديدا لعالم المسرح .

وقد استطاع ويلسون أن ينال كل هذه الجوائز وما ينطوى عليه نيلها من اعتراف المؤسسة المسرحية بمكانته بالرغم من انه يقدم مسرحا مختلفا ، أو بالأحرى بسبب هذا المسرح المختلف الذى استطاع أن ينقذ المسرح الأمريكى من الخمول الذى أصابه منذ فترة غير قصيرة . فبعد إدوارد إلبى الذى سطع نجمه فى سماء المسرح الأمريكى فى الستينات لم يقدم هذا المسرح غير

ARCHIVE

إسمين لامعين هما سام شيبارد ودافيد ماميت ، وهاهو أوجست ويلسون ينضم إليهما بقوة فى السنوات الأخيرة كى يضخ فى عروق المسرح الأمريكى دماء جديدة دماء زنجية حارة تطرح على خشبته مجموعة من الرؤى المغيرة للوعى والمثيرة للتساؤلات . وتقدم فى ساحته لأول مرة عالم الزنوج الأمريكيين مرئيا من الداخل ومعبرا عنه بشكل أصيل تنقذهم طاقته الفنية من متاهات الوعى الأبيض الزائف .

وتكشف لنا مسرحية الكاتب الأمريكى الزنجى أوجست ويلسون التى يعرضها المسرح القومى الإنجليزى الآن عن مدى نضج البناء الدرامى لدى هذا الكاتب المسرحى الموهوب الذى انبثق كالشهاب فى سماء المسرح الأمريكى خلال السنوات الأخيرة ، فأعاد لهذا المسرح حيويته التى فقدها منذ موت تينيسى ويليامز . ويتبدى هذا النضج الفنى منذ عنوان المسرحية نفسه الذى نتعرف فيه على مجموعة من الدلالات المتراكبة . فعنوان المسرحية إذا ما ترجمناه حرفيا ، هو (عجيزة أو مؤخرة مارينى السوداء Ma Raineys Black Bottom) وإن كنت أوثر ترجمته غير الحرفية (أغنية مارينى (لأن العجيزة السوداء هو أسم الأغنية التى لمعت بها تلك المغنية الأمريكية الزنجية فى العشرينات . ولأن هذه الأغنية هى محور العمل المسرحى الذى يعد فى مستوى من مستوياته أغنية درامية مرافقة ومحاورة للأغنية التى يدور تسجيلها على الخشبة . لكن العنوان الحرفى ينطوى على نوع من المفارقة الساخرة التى تشى سخريتها بقدر من المرارة ، والتى تسعى إلى قلب المعايير الجمالية التى اصطلح عليها الرجل الأبيض وإقامة معايير بديلة نابعة من داخل الرؤى الجمالية للون الأسود نفسه . كما ينطوى العنوان كذلك فى مستواه الذى تعنى فيه كلمة Bottom الاعماق على إشارة إلى الرحلة التى تهدف المسرحية إلى القيام بها من أجل سبر أغوار الأعماق الزنجية فى تلك المرحلة من تاريخ الوعى الزنجى فى الولايات المتحدة . ناهيك عن الإشارة إلى أن كلمة Black تعنى الزنوج من ناحية ، واللون الأسود بما يرتبط به فى اللغة الإنجليزية من دلالات ظلامية تشى بتمييع الوعى والتدليس عليه من ناحية أخرى . فالقيعان السوداء هى قيعان هذا الوعى الزائف التى يتخبط فيها الزنوج ويوجهون فيها سورات غضبهم ضد بعضهم البعض بدلا من توجيهها ضد من يمارسون ضدهم أشكال العنف والاستغلال والتمييز .

وتدور أحداث المسرحية فى إحدى استوديوهات التسجيل فى شيكاجو عام ١٩٢٧ ، وهو على الأرجح استوديو « باراماونت » الذى أحتكر جهود « مارينى » فى تلك الفترة . ويدلنا بول أوليفر وهو أحد المتخصصين فى الموسيقى الزنجية على أن « مارينى » كانت تعيش فى جورجيا وتركز عروضها فى الجنوب الأمريكى ، لكن مدينة شيكاغو كانت قد بدأت تصبح فى تلك الفترة من عشرينات القرن واحدة من أهم المدن الصناعية الشمالية التى استقطبت الزنوج المهاجرين من الجنوب الأمريكى هربا من الكساد الذى أصاب زراعة القطن فى الجنوب . فقد تضاعف عدد سكانها من السود ثلاث مرات خلال السنوات العشر من ١٩١٥ إلى ١٩٢٥ . فقد كانت هذه الفترة هى خروج الزنوج الكبير من الجنوب فى موجات متعاقبة بحثا عن الرزق فى سنوات الضنك الجنوبية ، وكانت المدن الشمالية قد شهدت نهضة صناعية كبيرة أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها مما جعل وكالات التوظيف الباحثة عن العمالة الرخيصة تغرى السود بالهجرة للقيام بالأعمال اليدوية الصعبة فى مصانع

الصلب أو حتى فى حظائر تربية الماشية التى انصرف عمالها من البيض إلى الأعمال الصناعية الأيسر . وكانت موجات المهاجرين السود تعانى من شظف العيش فى مهجرها الجديد الذى تعرضت فيه لأبشع أشكال الاستغلال . وكان فى شيكاغو وحدها فى منتصف الأربعينات أربعون ألفا من هؤلاء العمال السود ، كان الموسيقون والمغنون يشكلون بينهم الطبقة الأسعد حظا ، لأنه كلما تضاعف شقاء العمال كلما زاد طلبهم على الغناء باعتباره النسمة الترويحية الوحيدة فى عالم فظ . ولكنهم برغم ذلك كانوا عرضة لاستغلال البيض لهم حيث تمكن البيض من السيطرة كلية على استوديوهات التسجيل وسوق تصنيع الاسطوانات وبيعها . وقد بلغ عدد هؤلاء السود المحظوظين فى الفترة نفسها ألف موسيقى ومغن . وكان هؤلاء يعبرون ع ن تمايزهم عن بقية ابناء جلدتهم بالملبس الأنيق والأحذية الفخمة التى كانت علامة من علامات النعمة والرقى . وهذا ما يفسر لنا أهمية حذاء ليفى وغضبه عندما داس زميله عليه . وما يكشف لنا عن براعة اختيارالكاتب لتلك الشريحة الشريحة المتميزة من السود ليدير عبرها مسرحيته لأنه إذا كان هذا هو حال الشريحة الاجتماعية الأسعد حظا ، فكيف كان الأمر إذن بالنسبة للأخرين

وحتى لا نستبق اوحداث أو التحليل علينا أن نعود ، بعد هذه المقدمة الضرورية للكشف عن الخلفية الحضارية التى تدور فيها أحداث المسرحية ، إلى العرض نفسه لنتعرف على أحداثه . إذ تبدأ المسرحية بالموسيقيين الأربعة يلودراج عازف الكونترباس وكتلر عازف الترمبون وتوليدو عازف البيانو وليفى عازف البوق وهم يمارسون تدريباتهم على أغنية « العجيزة السوداء » فى غلافة التدريب فى المستوى السفلى للبدروم الذى يمثل القسم الأسفل من استوديو التسجيل ولتراتب الفضاءات المسرحية دلالات هامة فى هذا العمل الدرامى ، حيث يشكل كل مستوى درجة من درجات الوعى وساحة من ساحات السلطة . فالفضاء المسرحى مقسم إلى ثلاث مستويات متمائزة تقع فى أدناها غرفة التدريبات الواقعة فى قاع البدروم ، وترتفع عنها بدرجة خشبية المسرح التى يدور من فوقها تسجيل الأغنية فى الفصل الثانى وهى الساحة التى تمارس فيها المغنية « مارينى » سلطتها المطلقة . أما المستوى الثالث وهو المستوى الذى يرتفع عن المستويين السابقين بدور كامل فتحتله غرفة التحكم التى يشغلها مدير الاستوديو ونائبه وهما من البيض بالطبع ، والأبيض الثالث بين بقية شخصيات المسرحية السوداء هو رجل الشرطة الذى يهبط للمسرح كذلك من يعلى أما أعضاء الفرقة الموسيقية السود فإنهم فى القاع ، لأن هذا القاع فى فضاءات المسرحية هو رديف القاع الاجتماعى الذى يقبعون فيه برغم كل ما يتمتعون به من تميز بين السود . وقد أتيح لى الالتقاء بمخرج العرض « هاوارد ديفيز » وهو واحد من ألمع مخرجى المسرح الانجليزى ، وعندمكا هنأته على فهمه الذكى للفضاء المسرحى عزا ذلك إلى أن المؤلف قد نبه إلى تراتب الفضاءات المسرحية بصرامة فى نصه ، لأنه على وعى بدلالات هذا التراتب وبتوظيفه الحاذق فى بينة العمل الدرامية . وأن كل ما فعله هو إبراز ذلك من خلال تحديد طريقة دخول الممثلين وخروجهم .

وتبدأ المسرحية بما يبدو لأول وهلة وكأنه ثرثرة الموسيقيين المألوفة حول الملحن الذى يتدربون عليه ، ولكن سرعان ما تكشف لنا تلك الثرثرة العادية عن دراما أعماق البشرية التى تدور بين تلك الشخصيات الأربعة

التى تمثل أجيالا أربعة وينماطا بشرية أربعة . فسلودراج أكبرهم سنا يقدم لنا نموذجا للعجوز الذى عركته التجارب البشرية وخرج منها بروح راضية عامرة للأيمان بما هر مقدر عليه وهو إيمان لا مبالغة فيه ولا افتعال أقرب إلى إيمان المتصوفة منه إلى إيمان المتعصبين الدينين . بينما يمثل كتلر الجيل الذى اكتهلت رؤاه وما زال يحاول مواصلة العمل للحفاظ على رئاسته للفرقة فى وجه تحديات الشباب الجدد . أما توليدو فإنه يجسد لنا دور المثقف المتطلع إلى أن يمنح ذويه القدرة على رؤية ما يدور فى واقعهم بشكل أفضل وأن يدفعهم إلى إدراك أهمية التعليم رنيل حظ من الثقافة ، بينما يسعى ليفى وهو أصغر الشخصيات وأشدها طموحا إلى أن يطرح رؤاه على الفرقة بموسيقاه الجديدة وتوزيعه الحيوى للألحان القديمة بما فى ذلك اللحن الذى يتدربون عليه . وهو يحاول من البداية أن يقنع الفرقة بتوزيعه ، ولكنها ترفض ثم سرعان ما يذعن أفرادها لفكرته عندما يعضدها مدير الأستوديو الأبيض فيواصلون التدريب على توزيعه الجديد للأغنية ، وهو التوزيع الذى يحذره كتلر من « مارينى » سترفضه . وليفى مليىء بالطموح وبالغضب معا ، إذ يشعر بأن موهبته المهدرة فى تلك الألحان التقليدية المكرورة كفيلة بأن تفتح له أبواب المجد وتهىء له شهرة تعادل شهرة « مارينى » وتكفل له نفوذها وسلطتها . ويكشف لنا تسرعه فى تحقيق تلك الشهرة عن نفسه من خلال تأنقه المفرط وغبطته الاستعراضية بالحذاء الجديد الذى اشتراه مؤخرا . وهو مليىء بالغضب ليس فقط لأن أحلامه العريضة فى الشهرة تعانى من الإحباط ، ولكن أيضا لأن ثمة ثأرا قديما بينه وبين البيض الذين شاهدهم صبيا يحاولون اغتصاب أمه . فلما قاومهم شقوا صدره بسكين مازالت آثار جرحه المندمل ظاهرة على صدره . وما زالت دماء أبيه الذى حاول الثأر لهما طرية ، وإن كان قد نجح فى قتل أربعة من البيض الذين حاولوا اغتصاب أمه قبل أن يتمكنوا منه ويقتلوه أبشع قتلة لا تزال وحشيتها حية فى أعماق إبنه .

لذلك يصبح ليفى منطلق الصراع فى المسرحية ، إذ يجسد الروح القلقة الحائرة التى تفور بالتمرد الطائش والجسارة الساذجة . لأنه لا يستطيع التوافق مع الذين استمرأوا الاستسلام لما قسم لهم ، ويدخل فى مبارزة كلامية مع توليد ومرة ومع كتلر يخرى توشك أن تتحول إلى تشابك بالأيدى والمدى عندما يزرى فيها بإيمانه القدرى واستسلامه . لكن توليدو وهو صوت الوعى الزنجى فى المسرحية يريد أن يساهم فى تبديل تصورات ليفى حتى يدرك أن القوة النسبية التى تتمتع بها « مارينى » ناجمة عن شعبيتها بين السود ، وليس لأن الرجل الأبيض وما أن يبدأ الفصل الثانى بكل توقراته المصاحبة لتسجيل الأغنية حتى تتكشف بقية تفاصيل الصراع بين صاحب الاسنوديو والمغنية ، وبينها وبين ليفى باعث الغضب فى المسرحية . وخاصة عندما يتكشف تمرده فى مغازلته فتاة « مارينى » الأثيرة « دوسى ماى » مكما يحنقها عليه ، فلا تكتفى بتسفيه توزيعه الموسيقى الذى ترفضه ، ولكنها سرعان ما تفصله من الفرقة بحجة أن فى عزفه مقدرارا من النشاز . والواقع أن فى معزوفته الضمنية قدرا كبيرا من النشاز ، ليس فقط لأنه صوت الغضب فى عالم يبحث عن الحياة فى سلام ، أو يحاول أن يعقل تناقضاتها فى هدوؤ . ولكن أيضا لأنه تجسيد لردة الفعل المباشرة ضد أشكال القهر والتميز الذى مورس ضد الزنوج فى أمريكا لعقود طويلة . وهى بمباشرتها وانفتقارها للعقلانية والمعرفة ، فليفى أمى جاهل برغم

موهبته الموسيقية التى لاشك فيها ، لا تستطيع إدراك تعقيدات الصراع . لأن الصراع على السلطة والنفوذ فى المسرحية ليس بين السود والبيض فحسب ، ولكنه بين السود وبعضهم أيضا . بين ليفى وما رينى ، وبين ليفى وبقية أعضاء الفرقة ، وبين الوعى الزائف والوعى الهادىء الطالع من شرنقة المعاناة الراغب فى جمع كلمة السود والتعرف على مواطن قوتهم .

ويبلغ هذا الصراع ذروته عندما يتكشف صاحب الأستوديو الأبيض الذى علق ليفى آمالا وردية فى التحول إلى موسيقى مرموق له فرقته على وعوده له بتسويق أغنياته وتوزيعاته عن وجهه الاستغلالى القبيح . إذ يرفض المقطوعات الثلاثة التى قدمها له أولا ، ثم يقبلها بعد إن يبخسه ثمنها ويشترط عليه أن يكون هذا أساس التعامل بينهما فى المستقبل ، وهو اعتراف ضمنى بموهبة ليفى لم تصله منه إلا رسالته الاستغلالية المحبطة . ويتركه صاعدا إلى غرفة التحكم فى الأعالى ـ ويا له من اسم دال ـ ويصعد ليفى وراءه غاضبا عازما على رد دولاراته الحقيرة له ولكنه يكتشف وهو فى منتصف السلم مدى حاجته الماسة لتلك الدولارات القليلة بعد فصله من الفرقة . فيهبط من جديد وهو يغلى بالغضب . ويصادف ذلك انصراف بقية أعضاء الفرقة بعد انتهاء التسجيل ، فيدوس توليدو بلا قصد على حذائه ، بما يمثله من رمز لحلم الرقى المهدور ، فتكون هذه هى القشة الأخيرة ، فينفجر ضده فى موجة عاتية لا تفلح اعتذارات توليدو فى ردها ، تنتهى بأن يطعنه بمدية فيسقط توليدو صريعا .

ويمثل موته اندحار صوت العقل أمام صوت الغضب الطائش فى تلك المرحلة من مراحل الوعى الزنجى . كما يكشف لنا عن أن الوعى الزائف دائما ما يؤدى إلى الاستدارة على الذات للمسرحية تسعى إلى إبراز آليات احباط الموجهة لهذا الوعى الزائف ، والكشف عن خريطة علاقات القوى الأساسية التى يجعل فهمها تلك النهاية برغم دمويتها مبررة من ناحية ومنطوية من ناحية أخرى على قدر من التفاؤل الناجم عن الكشف عن المسارات الخاطئة حتى يؤدى تجنبها إلى توجيه الزنوج صوب المسارات الصحيحة ، وعن الغضب المتولد عن استدارة الذات على نفسها وإخمادها لصوت العقل فيها . فالشخصية السوداء الوحيدة التى اكتسبت قدرا من النفوذ فى تعاملها مع آليات الاستغلال البيضاء مكنها من تخفيف حدتها دون القضاء عليها ، هى شخصية « مارينى » لأنها استمدت هذا النفوذ من شعبيتها بين السود أنفسهم فهم مصدر القوة الزنجية الوحيد فى ساحة الصراع بين السود والبيض . وقد استخدمت هذه القوة فى شفاء السود من بعض عيِّهم الذى يتمثل فى قريبها سيليستر الذى فرضته على مدير الاستوديو برغم معارضة السود أنفسهم . فشفاء السود من عيِّهم لن يتحقق ــ فى رأى هذه المسرحية الجميلة ــ بغير تضامنهم وإرهاف حدة وعيهم وتخلصهم من أمراض الوعى الزائف الذى يفثأ غضبهم النبيل . وقد تمكنت المسرحية من وضع هذه الرسالة القوية باقتدار على خشبة المسرح لأنه قبض لها فريق من الممثلين السود الموهوبين الذين تميزوا جميعا على كل ممثليها البيض .

أحمد مرسى

« استعراض » بيكاسو من الورق إلى المسرح

● التقى جان كوكتو لأول مرة ببابلو بيكاسو فى باريس فى خريف ١٩١٥ ، بمسكن الشاعر الفرنسى الكائن فى ١٠ شارع أنچو ، حيث كان « كوكتو » طريح الفراش يعانى من نوبة برد شديدة . وكان « بيكاسو » فى صحبة صديق مشترك ، هو « إدجار ڤاريس » .

وقد وصف « كوكتو » هذا التعارف بأنه « لقاء نقش فى النجوم » وفى زيارته الثانية للفنان الأسبانى المرموق الذى افتتن بفحولته وحضوره المهيب ، لبس كوكتو تحت معطفه الطويل زىّ مهرّج . وكان « بيكاسو » فى تلك الحقبة يرسم عدداً من لوحات المهرّجين المعروفة بالأسلوب التكعيبى وغيره من أساليب التصوير الأخرى التى كان يتنقّل بينها ، فى فترة زمنية واحدة ، فى حرية وثقة بالنفس لم تتوفرا بهذا القدر فى فنان معاصر آخر .

كان إقبال « كوكتو » على الفنان الأسبانى يشوبه شىء من الغموض ولكن « بيكاسو » بالرغم من أىّ شىء ، تبنّى « كوكتو » على الأقل خلال غياب « ابو للينير » الذى كان فى جبهة القتال ، كما تبناه من جديد فى الخمسينيات ، بعد وفاة صديقه الحميم الشاعر « پول إيلوار » .

ويقول « فريدريك » براون » مؤلف سيرة « جان كوكتو » الذاتية إن بيكاسو كان يريد الشعراء حواليه ليستخدمهم كموانع للصواعق . وقد تناوب الشعراء هذا الدور فى مختلف مراحل حياته المديدة . كما فعلت نساؤه ، تبعاً لحالته المزاجية .

فقد ظهر ، كوكتو لأول مرة فى حياة « بيكاسو » قبل « أولجا كو خلوڤا » راقصة « البالية الروسى » وأولى زوجاته ، ثم ظهر من جديد مع « جاكلين روشى » زوجته الأخيرة ، مثل الظاهرة المصاحبة لمراحل حياة الفنان البورجوازية .

ولم يمض وقت طويل على هذه الصداقة حتى طلب كوكتو إلى

« بيكاسو » أن يتعاون معه ، ومع الموسيقى « ساتى » فى باليه « الاستعراض » ولم يكن بيكاسو قد خاض تجربة المسرح حتى ذلك الوقت ، ولكنه ، بالرغم من ذلك ، قبل التحدى .

وفى سبتمبر ١٩١٦ ، بدأت لقاءات الأساطين الثلاثة ، الشاعر والفنان ، والموسيقى لتبادل الأفكار والآراء إما فى مرسم « بيكاسو » وإما فى مسكن « كوكتو » حيث كانت أمّ « كوكتو » تعامل أصدقاء ابنها الصعاليك باهتمام .

وفى خريف ١٩١٦ نفسه مرّت فكرة باليه « الاستعراض » الأساسية التى انفرد « كوكتو » بوضعها ، بتحوّلات جوهرية . وهذا أمر غير مستغرب . فمن المستحيل أن يُجمع أولئك الثلاثة ، وكل منهم له رؤيته الخاصة والمتميّزة ، على رؤية واحدة، تذوب فيها كل تلك « الأنوات » المتضخمة .

وقد بدأت المتاعب فى مرحلة مبكّرة عندما هدّد « بيكاسو » ، الذى لم يكن مستعداً لإضافة أىّ شىء من عنده ، بكتابة صيغة جديدة « للاستعراض » بتحريض من المؤلف الموسيقى « ساتى » .

وكتب « ساتى » إلى صديقه يقول : « الاستعراض يتغير إلى الأحسن ، من وراء ظهر « كوكتو » ! « بيكاسو » لديه أفكار تعجبنى أكثر من أفكار صديقنا « چان » «وكوكتو » لا يعرف عنها شيئاً . فما الذى يمكن عمله ؟

« بيكاسو » يريدنى أن أستمرّ فى استخدام نصّ « كوكتو » مع أنه سيعمل على وضع نص آخر ، نصّه الخاص ، وهو مذهل وعبقرى !!

إننى أشعر بالعصبية والحزن فما الذى يمكن عمله ؟ »

ويقول «براون » إن « ساتى » لم يكن فى الحقيقة متوتراً ، بقدر ما كان « كوكتو » نفسه متوتراً عندما علم بما كان خافياً . ولكنه لم يملك إلاّ أن يذعن . وذلك لأنه أولاً : كان أعجز من أن يتصدى لبيكاسو ، وثانياً : كان يرغب فى إنقاذ « الاستعراض » .

هكذا جمع ، كوكتو بين « بيكاسو » و« ساتى » والتقى ثلاثتهم على صعيد العمل المشترك ، وهو فكرة باليه ، « الاستعراض » التى وضعها « كوكتو » ولكن هذه الفكرة ، لو لم يتحمسّ لها دياچيليف ، صاحب فرقة « الباليه الروسى » والامبرزاريو الشهير ، لما كانت قد ظهرت الى الوجود . ويمكن أيضا إضافة هذا القول : ولما كان المسرح الحديث بالصورة التى نعرفها عليه اليوم .

وكان « كوكتو » قد التقى بدياچليف فى ١٩١٢ فراح يلاحقه عارضاً عليه خدماته : « مايسترو » ما الذى أستطيع أن أفعله لك ؟ وكان ردّ « دياچليف » ، أدْهِشْنى . وبعد خمس سنوات ، كتب « كوكتو » بالخط العريض فى كراسة مذكّراته « لنكن مبتذلين » .

وكانت النتيجة « الاستعراض » farade وتُستخدم هذه الكلمة فى فرنسا فى وصف عرض فنانى الشارع المتجوّلين أو العرض الجانبى الذى يقدّمه البهلوانات والموسيقيون ، وغيرهم ، لاجتذاب الزبائن إلى داخل خيمة العرض الأصلى .

وقد انضمّ إلى الشاعر والفنان ، والموسيقى ، فى مرحلة لاحقة الراقص ومبدع عروض الباليه ، الكريو جراف « ليونيد ماسين » وكان هو الآخر أسطورة زمانه .

لا جدال فى أن المسرح هو قبل كل شىء ، عمل جماعى . أى أنك لا تستطيع أن تنسب نجاح عمل مسرحى إلى فرد من مجموعة الفنانين ، الذين تضافرت جهودهم

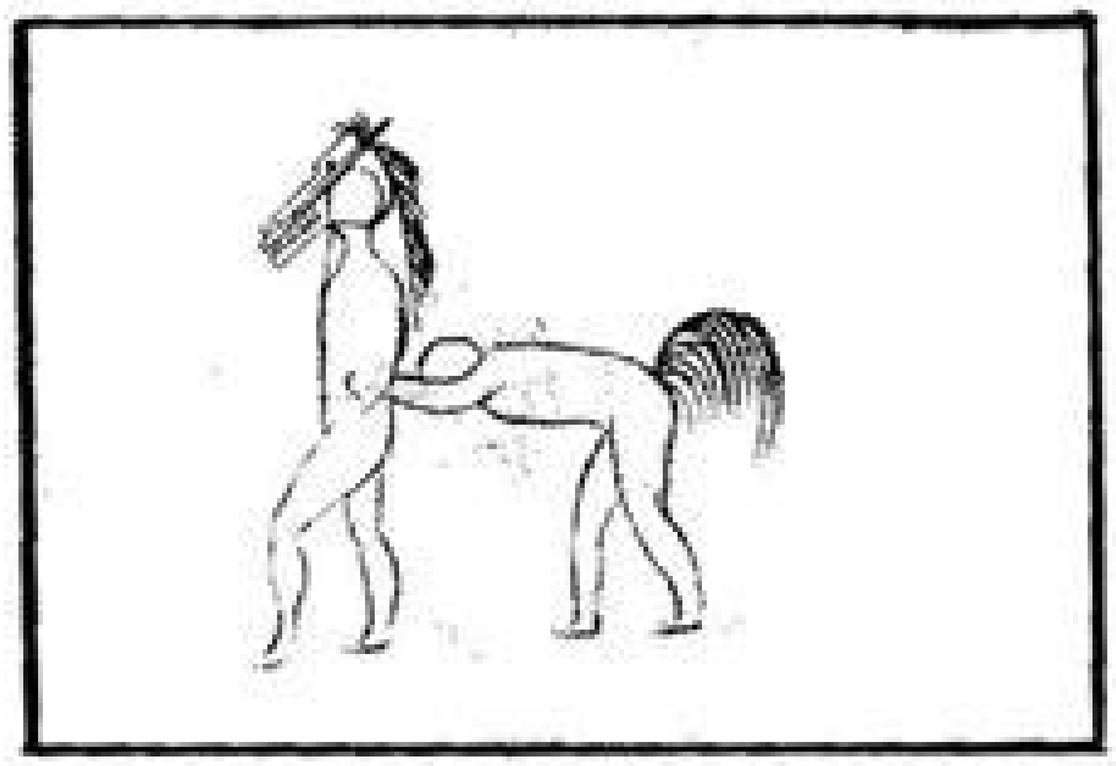
لتحقيق هذا النجاح . وحتى لو تهيأ لعمل ما مخرج عبقرى ، فبدون توفر عناصر تمثيل ، وديكور ، وإضاءة على نفس المستوى وقبل كلّ ذلك : نص جيد ، سنضيع جهود المخرج هباء .

هذه مجرّد بديهية وقاعدة ، لا محلّ للطعن فيها ولكن كما نعرف ، فلكل قاعدة استثناء . وهل هناك مدعاة للاستثناء أقوى من وجود « بيكاسو » بالذات ؟

ولمن يراوده الشك فى تلك الحقيقة التى لا يجادل فيها إلاّ مكابر ، ونحن نعيش ، للأسف ، فى عصر تعلو فيه كلّ الأصوات بالحقائق أحياناً ، بالاكاذيب فى معظم الأحيان ، تحت شعار « ما بعد الحداثة » الذى يسبغ الشرعية على الجميع .

أقول لمن يراوده الشك عليك بزيارة « مركز الرسم » فى « سوهو » بمانهاتن » حيث يقام معرض استعراض « **بيكاسو : من الورق إلى المسرح** . ويضمّ المعرض ، الذى أقيم بالتعاون مع متحف « بيكاسو » فى باريس ، أكثر من ستيّن تصميماً ابتدعها الفنان لعرض الباليه .

وتشمل التصميمات تخطيطات بالقلم الرصاص والحبر لملابس شخصيات المديرين ، تركيبات تكعيبية بارتفاع ١٠ أقدام ورسومات بالألوان المائية والجواش للبهلوانات ، الذكور والإناث ، والستارة الخلفية والمشاهد . ويضمّ المعرض أيضا صوراً فوتوغرافية للإنتاج الأصلى ، بما فيها صورة بانورامية ملونة للستارة ، وتكبيرات للمشاهد ، كما يعرض « مركز الرسم » مخطوطة النوت الموسيقية لإريك ساتى ، ونسخة من كتالوج العرض الافتتاحى الذى كتب مقدمته الشاعر « أبو للينير » .



ولا يملك المشاهد إلا أن يلاحظ لأول وهلة كيف كان « بيكاسو » يحدّد ملامح الشخصية من خلال تصميم الملبس ، بأقلّ وأبسط الخطوط ، وكأنه كان ينقل عن نماذج تتحرّك أمامه .

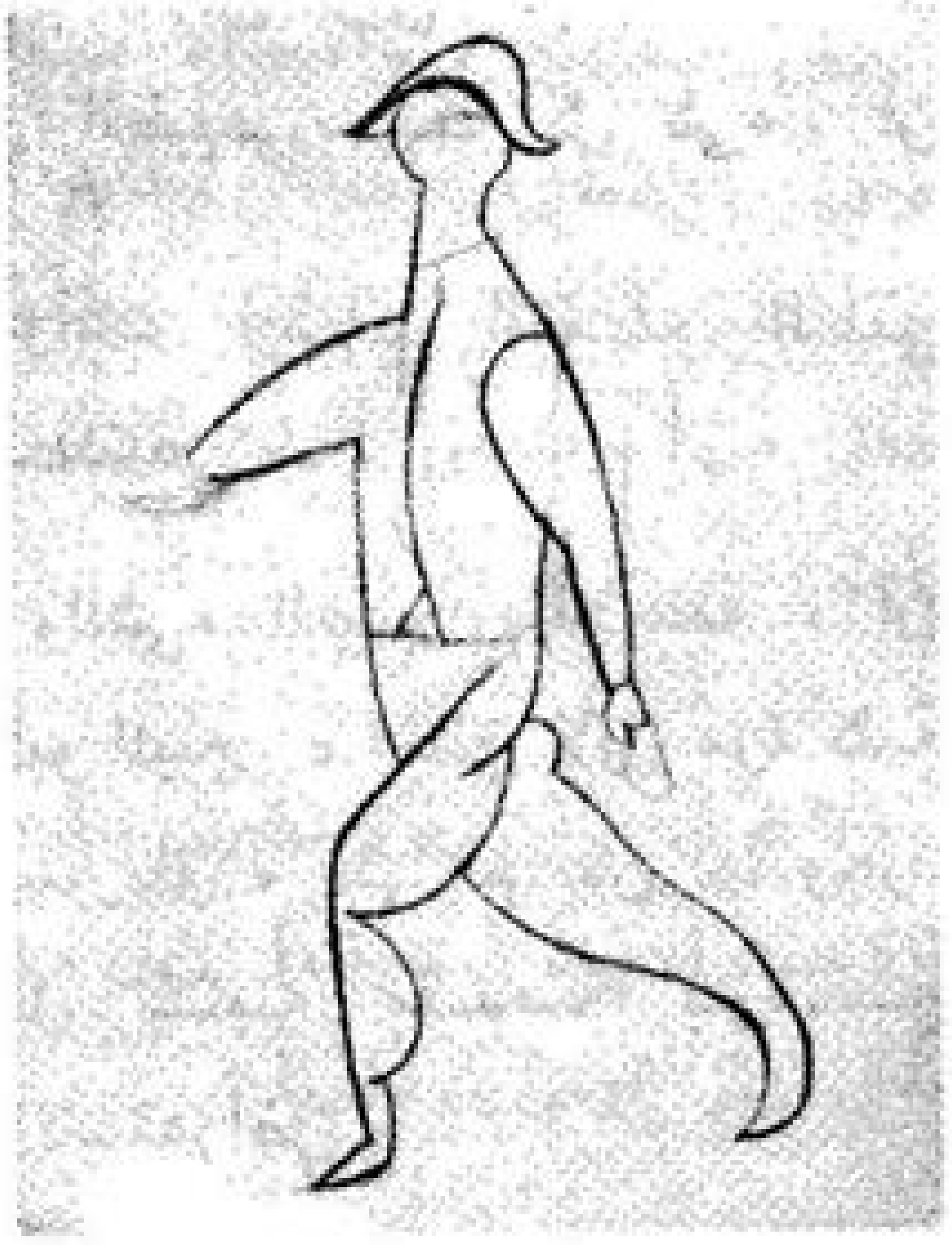
ولعلّ ما يثير الدهشة حقاً أن بيكاسو الذى لم يكن يعرف من المسرح إلاّ السيرك ، غاص مباشرة إلى جوهر المسرح المعاصر الذى حُطّمت فيه العرائس والأقنعة الكهنوتية ، بدءاً من الرمزيين « والفرد چارى » إلى « چان چينيه » ، وإيهام صندوق الوهم . وكان ما فعله هو مجرّد نقل من مشاعره تجاه الخداع البصرى ، من اللوحة إلى المسرح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان « بيكاسو » هو صاحب فكرة تجسيد الأصوات ، (التى كانت فى الأصل ستعلن من خلال ثقب فى الستارة الخلفية فضائل كل مؤد) فى شخصيات أكبر من الحجم الطبيعى تُدعى : « المديرون» . ، ويظهر المديرون ، كما صمَّمهم « بيكاسو » فى كتل تكعيبية ضخمة لا تبين شيئاً من الممثلين المختفين داخل التركيبة ، كأن أجزاءً مقتطعة من الستارة الخلفية راحت تتحرّك على خشبة المسرح . وبذلك استحدث « بيكاسو » بعُداً اقتنع كوكتو بأهميته فى النهاية . فقد شحذ الفكرة الأصلية للصراع بين الوهم والواقع — وهو موضوع « الاستعراض » نفسه .

فالمديرون ، كما استخدمهم « بيكاسو » قطع من الديكور . وهذا هو دورهم بالذات . وبذلك أصبحوا رموزاً للإيهام مكتسبين بذلك نوعاً من الواقعية لن يحققوه إذا اتخذوا صورة واقعية أو كما يقول « هيجل » ليس أصدق من المظهر كمظهر »

وعندما افتتح باليه «الاستعراض» بمسرح «شاتيليه» . بباريس ، يوم ١٨ مايو ١٩١٧ ، لم يكن يحمل من نصّ « كوكتو » الأصلى إلاّ القليل .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويقول الشاعر « جيوم أبو للينير » فى المقدمة التى كتبها لبرنامج العرض الافتتاحى فى ١٨ مايو ١٩١٧ . « إنها قصيدة مشهدية حوَّلها الموسيقى المبتكر إريك ساتى » إلى موسيقى معبّرة بصورة أخّاذة ، صافية وبسيطة ، إلى حدّ أنها فيما يبدو تعكس روح فرنسا رائعة الشفافية .

إن الفنان التكعيبى « بيكاسو » وأشد الكريوجرافيين جسارة « ليونيدماسين » حققا هنا بنجاح ولأول مرّة ، هذا التحالف ، بين فنّ التصوير والرقص ، بين الفن التشكيلى والفن الإيمائى ، إنه بشير فن لاحق أكثر شمولاً .

ولا تناقض فى ذلك فالقدماء الذين لعبت الموسيقى فى حياتهم هذا الدور الهام ، كانوا يجهلون كلية الهارمونى الذى يشكل أساس الموسيقى المعاصرة نفسه .

وهذا التحالف الجديد — وأقول إنه جديد لأنه حتى الآن كانت المشاهد والملابس لا ترتبط إلاّ بوشائج خيالية ، قد تمخّضت فى « الاستعراض » عن نوع من السوريالية ، والتى اعتبرها نقطة الانطلاق لسلسلة كاملة من البيانات العملية عن « الروح الجديد » الذى يفصح عن نفسه اليوم ، والذى من المؤكد انه سوف يستهدف أفضل عقولنا . ويمكننا أن نتوقع منها أن

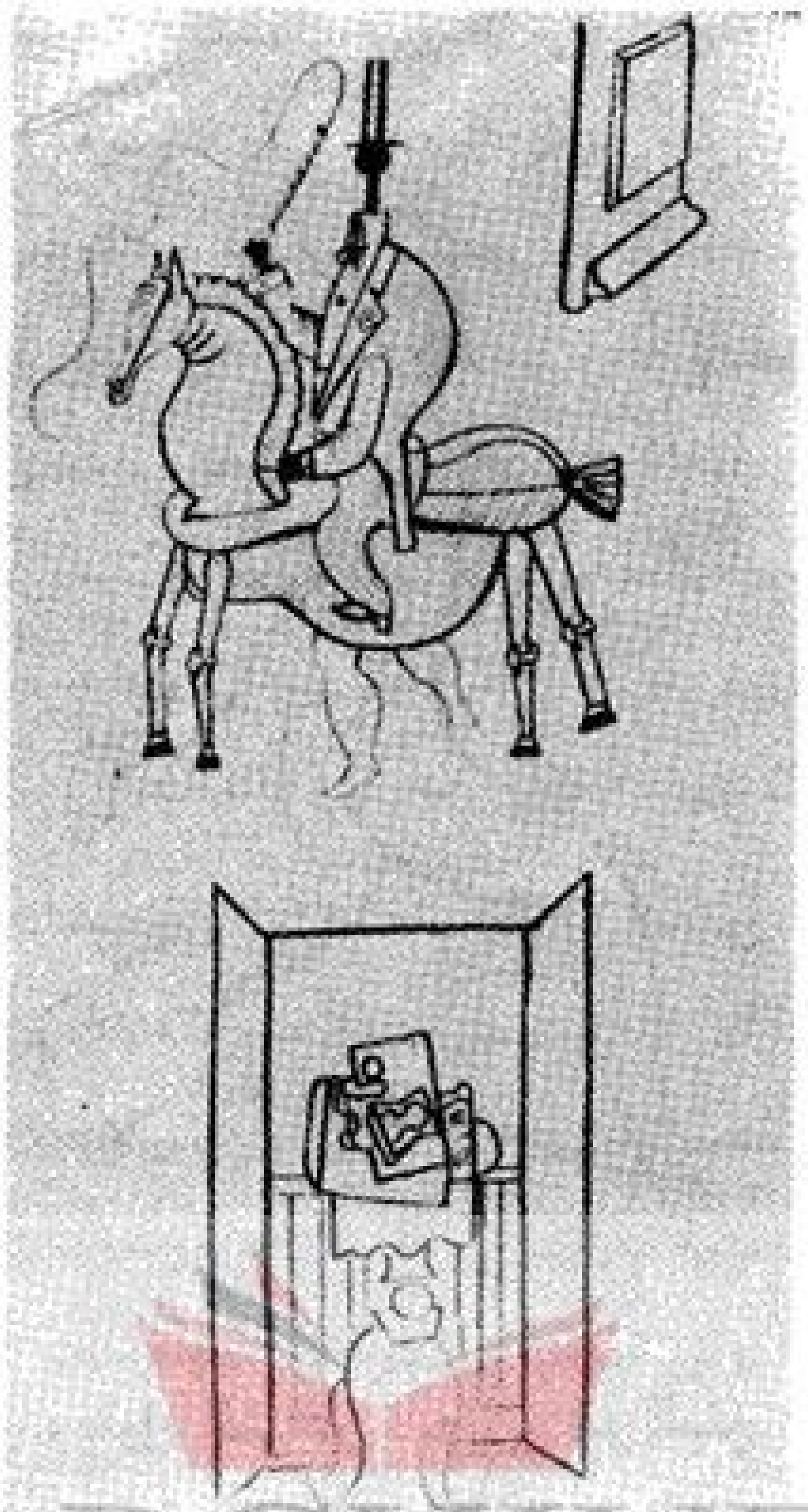
تحققَ تغييرات عميقة فى فنوننا وعاداتنا عن طريق الحبور الكلّى ، لأنه من الطبيعى ، بعد كلّ شىء ، أن

تـواكب إيقـاع التقـدّم العلمى والصناعى »

والشىء الجديد بالملاحظة ، أن « أبو للينير » اشتق لأول مرة كلمة « سوريالى » التى لم يكن لها وجود قبل كتابة مقدمة برنامج « الاستعراض »

وفيما يتعلق بدور « بيكاسو » بالذات ، يقول « أبو للينير » أيضا : « إن الملابس والمشاهد فى « الاستعراض » تبيّن بوضوح أن هدفها الرئيسى كان أن تُستخلص من الأشياء أقوى شحنة جمالية ممكنة . فقد بُذلت غالباً محاولات لإعادة التصوير إلى أشدّ عناصره عُرياً . وفى معظم أعمال الفنانين الهولنديين ، وفى أعمال « شاردان » وأعمال الانطباعيين ، يكاد المرء يجد أىّ شىء ، عدا التصوير .

إن « بيكاسو » يذهب إلى أبعد مما وصل إليه أىّ منهم . ويتجلّى هذا فى الاستعراض وهو عمل سرعان ما يتحوّل فيه شعور المرء الأوّلى من الدهشة إلى الإعجاب . والهدف هنا ، قبل أىّ ، شىء هو التعبير عن الواقع .



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك ، فالموتيف لا يُستنسخ ولكن يُعاد عرضه ، بدقة أكثر ، إنه لا يُعاد عرضه ، ولكن بالأحرى يُوحى به بطرائق التركيب التحليلى الذى يحيط العناصر المرئية لشىء ، وإذا أمكن ، يُحيط شيئا آخر أيضاً ، منهجة متكاملة ترمى إلى المصالحة بين المتناقضات ، عن طريق نبذ أية محاولة لرسم المظهر المباشر للشىء وقد طوّع « ماسين » نفسه على نحو مُثير للدهشة ، لنظام فنّ « بيكاسو » . لقد تعرّف على نفسه فيه ، وأثرى فنه باختراعات مُمتعة مثل خطوات الحصان الواقعية فى « الاستعراض » المكوّن من راقصين اثنين ، أحدهما يقوم بخطوات القدمين الأماميتين والآخر القدمين الخلفيتين .

ويمكن أن يقول المرء ، إن التركيبات الرائعة لشخصيات « المديرين » العملاقة والمذهلة ، قد ساعدت على إعطائه دفعة تحررّ ، بدلاً من وقوفها عقبة أمام خيال « ماسين »

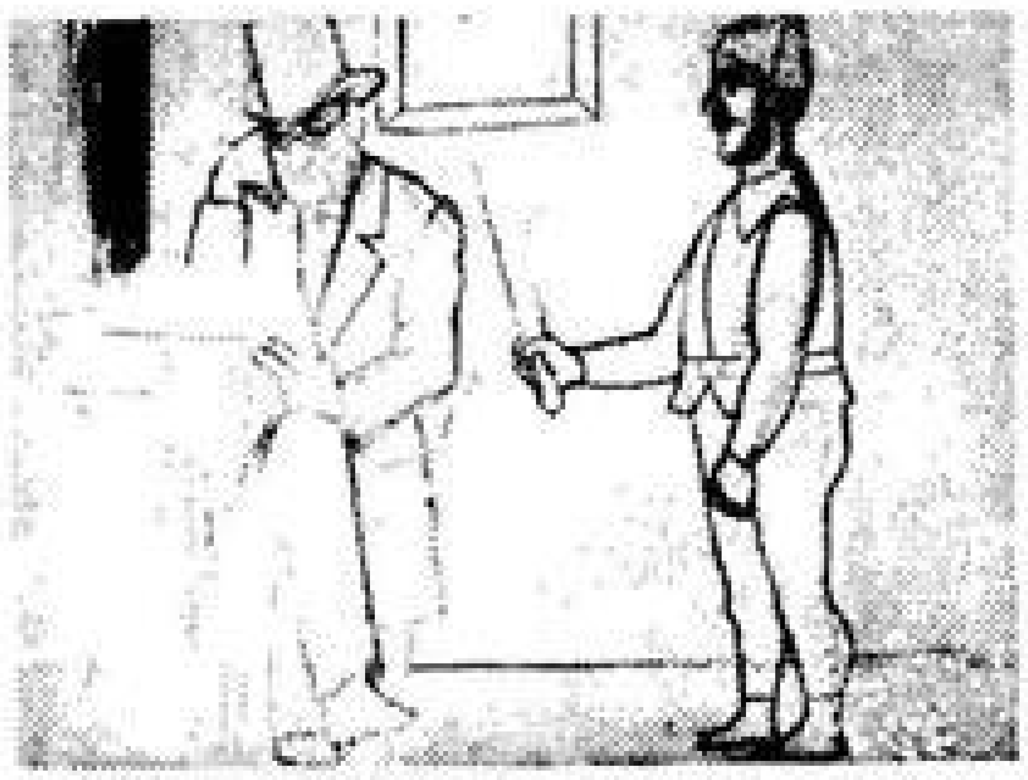
وبالرغم من حماس « أبو للينير » و « إريك ساتى » نفسه لإضافات أو تحويرات « بيكاسو » فى صياغة « كوكتو » الأصلية لفكرة « الاستعراض » ، تعتقد « ديبورا روتشيلد » مؤلفة كتالوج المعرض ، الذى يرقى حقيقة إلى مستوى أطروحة دكتوراه من حيث الجهد العلمى الذى بذلته فى جمع وتحقيق المعلومات ، أنه لولا تدخّل « بيكاسو » و « ساتى » بالحذف والإضافة فى نصّ « كوكتو » لكان العمل النهائى « أكثر وحدة وتماسكاً من العمل الذى نُفّذ بالفعل » .

وقد افتتح باليه « الاستعراض » يوم ١٨ مايو ، ١٩١٧ ، فى وقت لم تُحسم فيه نتيجة الحرب بالنسبة

لفرنسا ، بينما كانت الأنباء السيئة تتردّد فى كلّ مكان .

وكان العرض الافتتاحى للاستعراض مخصصاً لتكريم الجنود الفرنسين المشوّهين وقد جاء لسوء حظّ أصحاب العرض ، فى وقت كان فيه مصير فرنسا نفسه مهدداً .

وكان هذا المناخ النفسى المتوّتر ، ومشهد جرحى الحرب ، كافياً لإسباغ المسرح بغلالة من القلق والاكتئاب . وبدلاً من بثّ الحماس الوطنى فى النفوس الهلعة والقلقة ، كان « الاستعراض » زاخرا بالعناصر



الفردية تشييدات تكعيبية ، بارتفاع ١٠ أقدام تتحرّك حول المسرح وحصان « الفودفيل » ، والموالد أيضاً ، الذى يتقمصه بهلوانان وحاوى صينى يتقاذف الكور ، وفتاة امريكية نمطية .

ووسط هذا الحشد من الشخصيات المتنافرة تعلو أصوات كورس من الماكينات الكاتبة ، وطلقات مسدس متعاقبة ، وأصداء صليل جرس ، وصفير سفينة بخارية ، وتكْتكات مُبْرقات المورْس مُطعّمة بجمل من موسيقى الراج لإرفينج برلين .

ولا غرابة إذن أن يكون سقوط « الاستعراض » فى عرضه الأول ، فى مناخ توتر قومى ، مُدوّياً !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وائـــل غـــالى

« ديريدا »
وميراث « هيدجر »

تميزت الحياة الفلسفية الفرنسية فى الآونة الأخيرة بإصدارات عديدة ومتتالية ومتنوعة للمفكر « جاك ديريدا Jacques Derrida » (١٩٣٠ — .....) ، فقد صدر عن دار المنشورات الجامعية الفرنسية كتابه الضخم : (مشكلة الميلاد فى فلسفة هوسرل Le Probleme de la genese dams la Philosophie de Husserl) ، وعن دار جاليليو كتابه الضخم الآخر : (من القانون إلى الفلسفة Du droit a la Philosophie) ، وعن مَجْمع المتاحف القومية الفرنسية صدر له كتاب : (مذكرات ضرير Memoires d'aveugle) وعنوانه الفرعى : (الأوتوبورتريه وآثار أخرى L'autoportrait et autres fuines) . كما أعيد طبع كتابه عن « هيدجر » ، الذى كان قد نُشر من قبل تحت عنوان : (عن الروح : هيدجر والسؤال De l'esprit. Heidegger et la question) . وأعيد كذلك نشر كتابه عن الفن التشكيلى وعنوانه : (الحقيقة فى الفن التشكيلى La Verite en Peinture) ، والكتابان الأخيران كلاهما عن دار (فلا ماريون) .

وقد صرح « ديريدا » فى مقابلة أجراها معه محرر مجلة (الماجازين ليتيرار) فى شهر مارس من هذا العام ، بأن فكره بعيدٌ عن روح المنظومة المعرفية الكاملة المتكاملة ، أى أنه — بمعنى آخر — لا يعرف النظام المنهجى الصارم . وربما كان فى هذا التصريح ما يغرى بالحديث حول صلة « ديريدا » الفكرية بسلفه الفيلسوف الألمانى : « مارتن هيدجر Martin Heidegger » (١٨٨٩ — ١٩٧٦) ، وهى صلة لا يمكن أن تكون هامشية أو جزئية كغيرها من الصلات والتأثيرات الفكرية الأخرى العديدة التى تسربت إلى فكر « ديريدا » من فلاسفة ومفكرين مثل : « جان روسيه » و « ميشيل فوكو » و « إدموند

جابيس » و « إمانويل ليفيناس » و « هيجل » .. وغيرهم .

لقد اوضح « ديريدا » فى كتابه الصادر فى شهر مايو ١٩٧٢ من دار (فيتوى) بعنوان : (مواقف Positions) — وهو عنوان يذكرنا بعنوان احد كتب « لويس التوسير » ، الذى تعرف عليه « ديريدا » فى مدرسة المعلمين العليا موسم ١٩٥٢ / ٥٣) فتتلمذ عليه ثم اصبح زميلاً له فى المدرسة نفسها طيلة عشرين عاما — أوضح « ديريدا » فى هذا الكتاب ، أن مشروعه الفكرى يتمثل فى الإجابة عن جملة الأسئلة التى لم يستطع « هيدجر » الإجابة عنها ، فهو يقول : فى صفحة ١٨ (ما كان ممكنا أن أحاول اى شىء بدون انفتاح الأسئلة الهيدجرية) .

ومحور الأسئلة الهيدجرية فى نظر «ديريدا » هو سؤال : الروح بوصفها شعلة ، أو (الروح — الشعلة) ، اى أن الروح شعلة تشعل نفسها وكلّ شىء آخر ، لسان نارها يلهبها ويمتد إلى خارجها .

غير أن سؤال الروح — حسب تحليل ديريدا » نفسه — سؤال حاول « هيدجر » دائما أن يتجنبه ، فهو يقول فى كتاب (الوجود والزمان — ١٩٢٧) ، إننا ينبغى أن نتجنب عدة مصطلحات ، من بينها مصطلح (الروح Geist) . وفى عام ١٩٥٣ ، اى بعد اكثر من ربع قرن من ذلك النص الدالّ ، يتحدث « هيدجر » عن الشاعر الألمانى « تراكل Trakl » . فيقول إنه حرص دائما على اجتناب كلمة الفكرى أو (الروحى Geisting) ، وبدا جليا أن « هيدجر » يحبّذ ذلك .

وكان « هيدجر » قد استبعد فى عام ١٩٥١ مصطلح (اللاهوت) من معجمه الفلسفى ، وهو مصطلح ذو صلة وثيقة بمصطلح (الروح) ، فى التقليد الفلسفى ، ثم صرح فى عام ١٩٥٣ ، بأن قضايا (الإيمان) قد تكون مهمة فى حد ذاتها ، لكن لا مكان لها فى مجال الفكر الفلسفى المعاصر ، ذلك أن فكرة (الإيمان) شأنها شأن فكرة (الروح) ، تُعد من بقايا التراث المدرسى وتراث العصور الوسطى .

ويحاول « ديريدا » مع ذلك ، أن يتتبع فكرة (الروح) وتطورها فى اللاهوت الوجودى لدى المفكرين الوجوديين المؤمنين ، وهو الاتجاه الذى وقف ضده « هيدجر » وحاول أن يقوضه ، لكن « ديريدا » يرى أن « هيدجر » حاول أن يستوحى الرصيد الروحانى لعصره فى كتاباته بين عامى ١٩٣٣ — ١٩٣٥ ، وعلى وجه الدقة فى آثاره التالية :

الخطاب الذى ألقاه عند تنصيبه رئيسا للجامعة — كتابه عن الميتافيزيقا بعنوان : (مدخل إلى الميتافيزيقا) ، وهو المدخل الذى مهّد للمحاضرة المعرفة باسم : (ما الميتافيزيقا) — مؤلفه الضخم حول « نيتشه » . وقد ظل الرصيد الروحانى لعشرين عاما أخرى بعد هذه المؤلفات ، مصدراً حيا من مصادر « هيدجر » خاصة فى كتاباته عن « شيلينج » و « هولدرلين » و « تراكل » .

إن اهتمام « ديريدا » منذ بداية السبعينيات بفكرة (الروح) خلال بعض قراءاته للنص الهيجلى ، كان منطلقه الثابت للحفر فى جذور الهوية الفلسفية والهوية الوطنية والقومية للفلسفة ، يتجلى ذلك ابحاثه : (البئر والهرم : مدخل إلى علاميّة هيجل) و (هوامش

الفلسفة) الصادر عن دار (مينوى) عام ١٩٧٢ ، وكذلك (قرعة الحزن) عام ١٩٧٤ . ولم تكن قراءة « هيدجر » بعد ذلك إلا اختبارا لهذه الأبحاث .

فى هذا السياق من البحث والتنقيب فى تراث « هيجل » و « هيدجر » ، كانت فكرة (الروح) فى نظر « ديريدا » ، محكومة بفرضية تقول إن مزيداً من الوضوح ، خاصة الوضوح الملتبس للشعلة الروحية ، ربما يقربنا من بعض اللا معقولات الهيدجرية ، التى لم يرد لها « ديريدا » أن تتحول إلى معقولات ، مستنداً فى ذلك إلى عبارة « هيدجر » التى تقول : (إن ما لا يُعقَل هو أكبر هدية Geschenk يستطيع أن يقدمها الفكر) .

إن الروح ليست نقيض الطبيعة كما تصورت الميتافيزيقا ، بل هى مصدر تفكيك الميتافيزيقا ، لكنها فى (الزمان والوجود ــ ١٩٢٧) ، كانت لاتزال سجينة المعجم الميتافيزيقى ، واقفة مقابل (الشىء) أو الحد الميتافيزيقى للشيئية ، وعلى وجه الخصوص شيئية الذات وذاتيتها فى التصور الديكارتى . وهكذا كانت مقولة الروح تضم مقولات أخرى عديدة ، مثل النفس ــ الوعى ــ الشخصية ، لأن الروح فى النهاية ليست الشىء ، كما أنها ليست الجسد .

تحجب هذه المتقابلات التساؤل حول وجود (الآنية Dasein) عند « هيدجر » ، فالروح والنفس والوعى والذات والعقل والحياة والإنسان ، كلها مقولات مرتبطة بالموقف الديكارتى المبنى على ذاتية (الكوجيتو) ، ومعنى ذلك ، أن « هيدجر » يرفض فكرة الأصل المطلق للوجود ، فالآنية عنده هى أصل العالم وطينته الخام . ولذا ، ينبغى تفكيك مقولة (الروح) للوصول إلى أعماق الإنسان اللا روحية واللا نفسية واللا واعية ، وهذه الأعماق هى الكينونة الزمانية للروح (الزمان والوجود : فقرة ٨٢) .

عاد « هيدجر » بعد ستة أعوام من هذا التحليل فى (الزمان والوجود) ليمجّد (الروح) عبر التوكيد الذاتى للجماعة الألمانية ، وذلك عبر فكرة القيادة ، أو الزعامة ، فالزعامة روحية بالطبع ، غير أن الزعيم يدّعى أنه لا يستطيع أن يقود إلا إذا كانت تقوده أو تحركه (مهمّة) جليلة روحية هى الأخرى . وهكذا لا ينفصم التوكيد الروحى عند (هيدجر) من الطابع الألمانى للجامعة ، لأنه سمة بارزة من سمات الشعب الألمانى .

يربط « هيدجر » بين القوة وطبيعة المصير الروحى للشعب الألمانى فيقول : (إن إرادة جوهر الجامعة الألمانية ، هى إرادة العالم ، بمعنى إرادة المهمة الروحية التاريخية للشعب الألمانى) .

هكذا نرى أن حدُّ الروح فى نظر « هيدجر » ، يكمن فى التصميم على معرفة ماهية الكينونة ، وهو التصميم الذى يتفق ومبدأ البحث عن الأصل ، أى أن العالم = المعرفة ، ولكن ذلك لا يعنى أن الطاقة الروحية للشعب تنبع فقط من البنية الثقافية الفوقية ، ولا من ترسانة المعارف والقيم العملية ، بل تنبع أساسا من الطاقة العميقة المحافظة على قوى الشعب الأرضية والعرقية كمصدر ثورات وقوة تحريك تشمل أنيَّتَه كلها . من هنا يكون البُعد الروحىّ هو الضمان الوحيد لشموخ الشعب .

هكذا لم يعد مفهوم الروح مرتبطا بمفهوم الذات الميتافيزيقية ، الأمر الذى لا يتناقض مع ما جاء فى (الزمان

ARCHIVE
http://archive.sakhrit.com

والوجود) ، كما يبدو جليًا أن التاريخ يتحدد على مباشر وجوهرى بالطبيعة الروحية ، وما ينطبق على التاريخ ، ينطبق أيضا على العالم .

وعلى الرغم من تحليل « هيدجر » السابق ، فإنه يتفق فى هذه النقطة مع نظرية « هيجل » ، ومع ما سيرد فى عمله اللاحق : (**مدخل إلى الميتافيزيقا**) .

ظل سؤال « هيدجر » المحورى ، يدور حول إمكانية إعادة (**الروح**) إلى العالم ، الذى خلا من المذاهب السياسية والفلسفية المثالية الكبرى ، خاصة فى ألمانيا ، فكيف ترتقى **الروح** بهذا العالم من مستوى اللامبالاة إلى مستوى المسئولية ؟ كيف تذكره بأهمية سؤال الوجود من جهة ، وبالمهمة التاريخية للشعب الألمانى باعتباره مركز الغرب من جهة أخرى ؟ الشعب الألمانى فى نظر « هيدجر » ، مُكلَّف من قِبَل الروح بتخليص العالم من الانحطاط الذى يعيشه ، وهى الفكرة نفسها التى نادى بها من قبل الفيلسوف الألمانى « فيخته » فى خطابه السابع إلى الأمة الألمانية . ونستطيع أن نلمس فى كلا الموقفين ، تنكُّرا واضحا لمبدأ النسبية الحضارية .

إن « ديريدا » فى عودته إلى تراث « هيدجر » ، **لا يعيد النظر فى هذا التنكُّر ، بل يسلِّم به كما يفعل فى الغالب كل المفكرين الأوروبيين ، حين يقومون بحصر النهضة الروحية سلفا** ، فى حدود الفكر الأوروبى بشكل عام ، والفكر الألمانى بوجه خاص .

ولا شك فى أن هذه الرؤية ، تغلق الفكر الأوروبى على ذاته ، وتحدُّه بتراثه الخاصّ الضيق ، ذلك التراث الذى يتحول بالنسبة للأوروبى إلى أنموذج مقدّس تلهث وراءه شعوب العالم الثالث ، على الرغم من ظروف حياتها المختلفة ، وواقعها الحضارى المغاير .

نقطة الالتقاء المركزية إذن بين « هيدجر » و « ديريدا » هى مشروع النهضة الروحية الأوروبية الكبرى على حساب الثقافات والحضارات والخصوصيات المتنوعة والمختلفة الأخرى . هى بالتالى نهضة مطبوعة بطابع التناقض ؛ فمن جهة هى مغلقة أمام الحلول التى تقذفها الفلسفات الميتافيزيقية التقليدية ، ومن جهة أخرى لا تخرج عن نطاق الفلسفات الدوجماطيقية القديمة ، لأنها ترفض الحوار والانفتاح وتدّعى امتلاك الروح الأوروبية لكامل عناصر النهضة العالمية .

وربما كان فضل « ديريدا » ، أنه ظل واعيا بهذا التناقض .

مؤلفات « ديريدا » التى لم تُذكر ضمن النص :

- « أصل الهندسة » كتاب إدموند هسِّرل الذى نشره جاك ديريدا عام ١٩٦٢ ، وترجمه وقدم له .
- « يقع على علم النحو » (١٩٦٧) .
- « الكتابة والاختلاف » (١٩٦٧) .
- « الصوت والظاهرة . مدخل إلى مشكلة العلامة فى ظواهريات هسّرل » (١٩٦٧) .
- « حفريات الباطل » (١٩٧٣) .
- « يقع على (التيمة) البارزة التى تبنتها الفلسفة فى الملغى » (١٩٨٣) .

دراسات حول فكر ديريدا :

- لييس ميشيل ، جاك ديريدا ،
- لارويل فرنسوا ، فلسفات الاختلاف ، (١٩٨٦) .
- كوفمان سارة ، مراسلات ديريدا ، (١٩٨٤) .
- جيوفانا نهيل دانيال ، الكتابة والتكرار ، (١٩٧٩) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com